XXXe ANNÉE Nouvelle Série : N°s 85-88 Année 1948



REVUE DE MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

SOMMAIRE

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 500 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 750 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 10.000 francs une fois versés pour les membres donateurs. (15.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Revue de Musicologie

Vente au numéro :

LIBRAIRIE FISCHBACHER,

33, rue de Seine, Paris (VIe).

Prix du présent numéro : 350 fr. — Étranger : 500 fr.

La Revue de Musicologie, *comme beaucoup d'autres revues scientifiques, subit en ce moment des retards dont nous nous excusons, mais qui sont dus surtout à la situation économique générale. Pour atténuer ces retards, nous avons, cette année encore, réuni en un seul volume (1948) la matière des quatre fascicules trimestriels du temps normal. Nous espérons faire paraître en fin d'année un volume de même importance (1949), et reprendre en 1950 une périodicité au moins semestrielle.*





ÉTUDES MUSICALES
SUR LA CHANSON DE GESTE ET SES ORIGINES

Communication du 27 Mai 1948.

Pas plus que la poésie lyrique, le théâtre primitif ou la chanson populaire, il n'est possible d'étudier la chanson de geste en dissociant ses deux éléments, littéraire et musical. Malheureusement, ce que l'on sait de cette musique se réduit jusqu'à présent à fort peu de chose.

Le texte auquel on s'est toujours référé est celui de Jean de Grouchy *(Johannes de Grocheo)*, de la fin du XIIIe siècle, mais on semble n'en avoir retenu que la phrase célèbre : *Idem cantus debet in omnibus versibus reiterari*, sans toujours l'éclairer par son contexte et sa date.

On en a naturellement déduit qu'une seule phrase musicale, indéfiniment répétée, suffisait pour toute une chanson de geste.

D'autre part, on connaît la citation du *Jeu de Robin et Marion* :

Audigier, dit Raimberge, bouse vous di.

et nous possédons par ailleurs le texte intégral de la *Chanson d'Audigier* d'où est extrait ce vers.

La tentation était donc grande de proposer une restitution totale de la musique d'Audigier à l'aide de ces trois éléments : le texte de Jean de Grouchy, la musique citée par Adam et le texte littéraire du poème. Gennrich y a cédé, et il nous propose comme restitution modèle (*Formenlehre*, p. 41) la première strophe d'Audigier dont chaque vers vient se placer sous la mélodie citée par Adam de la Halle, indéfiniment répétée.

Dans sa récente et remarquable thèse sur Girart de Vienne (encore sous presse), M. René Louis revient à son tour sur cette question de la musique d'Audigier. Il remarque d'abord qu'il existe dans Audigier un passage où se trouve parodiée une scène de Girart de Roussillon, celle de l'armement de Pierre de Monrabei, et que par ailleurs Audigier et Girart de Roussillon sont tous deux écrits sur le mètre assez inusuel du décasyllabe majeur, à coupe

6 + 4 ; il corrobore cette remarque du fait que Rambaut de Vaqueiras écrivit un sirventès, intitulé Garlambei, *el so de Monrabei*, c.-à-d. sur la musique de Monrabei, ce qu'il faut probablement traduire par « sur la musique de l'épisode de Monrabei dans Girart de Roussillon », donc, par recoupement, sur la musique que nous connaissons par sa parodie d'Audigier, ce qui lui permet, sur la base d'Audigier, de restituer à la fois la musique du Garlambei et celle de Girart de Roussillon (p. 307).

Mais, voici que déjà, dans ce travail, il se heurte à une première difficulté : les strophes de Girart, comme celles du Garlambei, se terminent par un vers *biocat* de 6 syllabes, qui rappelle le « vers orphelin » de certaines chansons de geste.

Mans destriers de valensa, mas yeu ne vey
Qui planha la falhensa.

Ce qu'il résout en disant : « Quant au vers orphelin, il suffisait de le chanter sur l'air du premier hémistiche, mais en terminant par un *la* » :



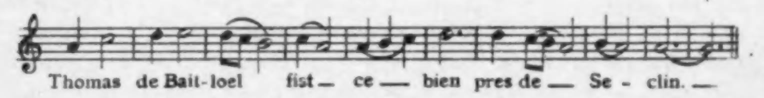
Nous ne partageons pas cet avis : on verra pourquoi quand nous parlerons d'Aucassin et Nicolette. Mais ce qu'il importe de retenir, c'est que dès le premier exemple que l'on veut réaliser de restitution opérée, en prenant à la lettre la phrase de Jean de Grouchy, on se heurte à une impossibilité. Nous verrons tout à l'heure que ce n'est pas la seule.

Notons du reste qu'Audigier ne possède pas de vers orphelin, ce qui constitue une objection assez sérieuse à la séduisante assimilation proposée par M. Louis.

Ernest Langlois a également retrouvé (*ZfRPh*, 1910, p. 349-351) une ligne de musique en notation instrumentale jointe à la *Bataille d'Annezin*, avec, sous la musique, la syllabe *in* 7 fois répétée. Dans son ignorance de la musicologie, Langlois en donnait une explication naïve qui fait aujourd'hui sourire : le jongleur, disait-il, devait sans doute, entre les strophes, moduler cette ligne de musique en chantant comiquement du nez cette syllabe *in*. Indépendamment de l'incongruité de cette explication, le double fait de la notation instrumentale d'une part, de la présence de cette syllabe *in* comme assonance de la strophe en cause eût suffi à nous éclairer, et il fut facile à Gennrich (*Mus. Vortrag*, p. 14 sqq.), puis à Gérold (*HMMA*

p. 82), d'établir qu'il s'agissait de la musique même de l'un au moins des vers du poème, transcrit *sine littera*.

La transcription de cette phrase de la *Bataille d'Annezin* offre dans la version de Gérold une incompatibilité presque absolue avec le fac-similé qu'il présente de l'original. Gennrich de son côté (*Mus. Vortr.*, 15-16) en donne d'après Ludwig un fac-simile différent et une transcription qui nous semble également discutable. Nous en proposons la suivante :



« Nous aurions donc de nouveau, dit Gérold, une phrase très simple, quoique un peu plus ornée que celle d'Audigier. »

Et il pose ensuite excellemment la première question qui nous préoccupe : « Cette seule phrase servait-elle pour tout le poème, et devait-elle par conséquent être répétée pour chaque vers de la laisse ? » S'appuyant sur la phrase déjà citée de Jean de Grouchy, Gérold conclut affirmativement, et ajoute : « Nous avons peine à admettre un chant d'une telle monotonie ; cependant d'autres compositions font supposer qu'au Moyen-Age on supportait plus facilement ce manque de variété. »

Pour éclairer cette assertion, Gérold cite successivement la musique d'Aucassin et Nicolette, la 1re strophe de l'un des plus anciens *lais*, le *Lai Notre-Dame* d'Ernoul le Vieil et une strophe du *Tournoiement des Dames*, de Huon d'Oisy.

Tous ces exemples sont bien choisis, mais il nous semble précisément que leur étude, poussée plus avant et complétée par celle d'autres pièces similaires, est de nature à nous conduire vers des conclusions différentes.

Prenons d'abord Aucassin et Nicolette, dont les laisses chantées, si elles ne sont pas explicitement de la chanson de geste, peuvent néanmoins être considérées comme empruntées à ce genre : la chante-fable nous présente ainsi le seul exemple connu d'une musique intégrale de chanson de geste *tardive* (nous insistons sur ce mot).

Or la musique d'Aucassin n'est pas formée d'une seule phrase, indéfiniment répétée, mais de trois, dont une pour le vers orphelin et deux pour les vers de la laisse. Il est donc très important de définir comment les deux mélodies de la laisse proprement dite pouvaient être réparties.

Cette musique se présente à plusieurs reprises dans le manuscrit, à différentes strophes — ce qui confirme que l'on ne variait pas de musique d'une laisse à l'autre. Mais elle n'est pas répétée pour chaque vers. D'après Riemann (*Hb. der Mkgesch.*, I, 2, 237), on chantait la première phrase pour le premier vers, et la seconde pour tous les vers suivants. Gérold et Gennrich ont raison de rejeter cette thèse : en effet, il existe au moins un cas où, à la suite de la mélodie du second vers, le ms. nous donne les premières notes du troisième ; or ces premières notes sont celles du timbre A et non du timbre B, comme le voudrait l'hypothèse de Riemann. Gennrich (*Mus. Vortr.*, 18) alterne régulièrement AB AB, A pour les vers impairs, B pour les pairs : hypothèse discutable également, car il existe des strophes à nombre de vers impairs. Or, dans ce cas, Gennrich répète la seconde phrase seulement pour le vers impair final. Cela produit des coupures de sens inadmissibles, et il faut supposer avec Gérold que « à certains moments le chanteur répétait la seconde phrase pour pouvoir commencer soit une nouvelle période soit un passage important par la première ».

Voici, par exemple, le schéma que nous proposerions pour la première laisse :

ab ab abb ab abbbb c

Un schéma de ce genre est entièrement confirmé par les autres mélodies narratives dont, en dehors de la chanson de geste, nous possédons la mélodie intégrale. Voici par exemple celui de la première strophe du *Lai Notre-Dame*, qu'étudie Gérold (nous rectifions quelques erreurs de son analyse) :

ab ab ab abbbbbbc — ab ab abbbbc.

Les strophes suivantes du même lai non seulement augmentent le nombre des timbres, mais y introduisent le principe de la variation, faisant apparaître par exemple des timbres *b'* et b'', transformations de b :

2e strophe : dddd b' dddd d' a a' d' d'' a a'.

Même variété dans le *Lai de l'ancien et du nouvel testament* (Jeanroy-Brandin-Aubry, p. 113) :

aaaaaaa b c d eee e' e' e'
e'e'e'e'e'e'e' bcdeee'e'e'e'e'e'e'e'
fg fg fg fg , etc...

Il importe du reste de se borner à l'étude des lais les plus anciens, car de plus récents (celui de Gautier Dargies, par exemple), s'écartent franchement du schéma primitif.

Le *Tournoiement des Dames* (Gérold, p. 86) nous offre dans la répartition des timbres un principe différent, mais toujours à base de timbres variés :

aaa a'a'a' a''a''a'' bbb.

Nous en dirions autant des chansons de toile, dont l'analogie avec les chansons de geste a été maintes fois soulignée.

Bele Yolanz (Aubry, *Trouv. & Troub.*, p. 38 ; Gérold, *Mus. M. A.*, p. 193).

Couplet : aaa b c — refrain BB.

Oriolanz en haut solier (Beck, *Mel. der Tr.*, p. 102).

Couplets : ab ab c — refrain DA.

Bele Doete (Beck, *Mus. des Troub.*, 103 ; Gennrich, *Formenl.*, 45).

Couplets : ab ab — refrain C.

(le schéma de Gennr., a a B, dans lequel a groupe deux longues phrases, nous paraît un peu sollicité).

Si maintenant nous nous reportons aux chansons à caractère litanique (Gennrich, *Formenlehre, ibid.* sqq.), nous constatons qu'aucune d'elles ne se borne à une répétition simple de timbres, et que tout au moins elles exigent la présence d'un timbre conclusif différent.

Ex. : *Reine* (ms. *Veine*) *pleine de duçur* (Genn., 46) : ab ab ab ab c.

Christi patientia (ibid.) : aaaa b.

Gennrich lui-même a du reste senti la nécessité de cette clausule, puisque dans sa restitution d'Audigier, il croit devoir, après la laisse, supposer une coda instrumentale, dont il emprunte arbitrairement les éléments à la mélodie déjà connue, ce qui est en contradiction avec l'enseignement d'Aucassin.

De toutes ces constatations, nous tirerons plus loin les conséquences lointaines. Bornons-nous pour l'instant à les résumer :

1° Dans la chanson de geste proprement dite, la phrase de Jean de Grouchy est le seul garant de la thèse de répétition pure et simple d'un timbre unique. Or ce texte est tardif, et en outre il est au moins un cas, celui du vers orphelin, où cette thèse est inapplicable.

2° Dans l'exemple le plus voisin de la Chanson de geste, la chantefable, nous avons non pas un, mais trois timbres : un timbre d'*intonation*, un timbre de *développement*, un timbre de *conclusion*, dont la combinaison se fait suivant le sens au gré du chanteur.

3° Dans tous les genres dérivés, nous retrouvons les mêmes principes, encore assouplis.

Retenons seulement ces premières conclusions, sur lesquelles nous aurons à revenir quand d'autres points seront acquis.

***

Chacun connaît la célèbre discussion sur l'origine des chansons de geste, entre Gaston Paris, qui remontait à des cantilènes populaires, restées à son époque à l'état d'hypothèses, et Joseph Bédier, les faisant éclore spontanément sur la route des grands pèlerinages.

Pendant un temps, on a pu croire, grâce au talent de Bédier, que la thèse des cantilènes devait être considérée comme périmée. Gustave Cohen a fait rebondir la question en étayant la théorie de G. Paris des documents qui lui manquaient : d'abord quatre vers du *Poeta Saxo* carolingien : « Le fait est bien connu : des chants en langue vulgaire célèbrent ses aïeux par de grandes louanges, chantant les Pépin, les Charles, les Louis, les Thierry, les Carloman et les Lothaire », puis le texte précieux de la *Vie de Saint Faron*, d'Hildegaire, ou Audegier, évêque de Meaux, que Bédier avait cru pouvoir écarter ; enfin plus récemment des *tragoudia* byzantines offrant des analogies remarquables avec ces textes occidentaux.

Voici le texte d'Hildegaire :

« Ex qua victoria, carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant :

De Chlotario est canere rege Francorum
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum.
Quam grave convenisset missis Saxonum
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum !

et in fine hujus carminis :

Quando veniunt missi Saxonum in terra Francorum
Faro ubi erat princeps
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a rege Francorum.

Hoc enim rustico carmine placuit ostendere quantum ab omnibus celeberrimus habebatur. »

Nous traduirons comme suit, modifiant légèrement les versions déjà proposées :

« Au sujet de cette victoire (il s'agit de celle de Chlotaire II sur les Saxons), un chant connu de tous (publicum) voletait dans sa rusticité sur presque toutes les lèvres des gens, qui chantaient ce qui suit, tandis que les femmes en formaient des rondes en frappant des mains :

Il faut chanter Clotaire, etc...

Et, à la fin de ce poème :

Quand les envoyés saxons arrivent, etc...

Il nous a plu de montrer par ce poème barbare combien notre héros était infiniment connu de tous. »

La barbarie de ce latin aux effroyables solécismes a fait penser à de nombreux érudits, notamment à Foerster, Koschwitz, Boehmer, Paul Verrier, René Louis, etc., qu'Hildegaire avait présenté en réalité non le texte original, mais sa traduction latine, et plusieurs d'entre eux, notamment Boehmer, en ont tenté une restitution en langue romane. Voici la dernière en date, celle de M. Louis :

De Ludher est cantar, lo rei Francor
Qui alat guerreiar la gent Saissons
E com grief provenist al mes Saissons
Si non fust Far li nobles de gent Borgoinds.

Ce travail fait, l'auteur constate avec une légitime satisfaction que, sans forcer l'original, il obtient aisément un décasyllabe régulier à césure majeure, 6 + 4, ce qui est précisément le mètre de la chanson de geste de Girart de Roussillon dans le ms. d'Oxford, de sa parodie d'Audigier, dont Adam de la Halle nous a livré un fragment musical, et enfin du *Garlambei* de Rambaut de Vaqueiras, écrit sur la même mélodie que Girart.

Mais il doit ensuite honnêtement reconnaître que, pour la seconde strophe, « l'évidence n'est pas assez grande cette fois pour qu'il soit possible d'opérer la même reconstitution. Peut-être, dit-il, la traduction d'Audegier est-elle aussi plus lâche, moins littérale, surtout en ce qui touche le second vers ».

Sans vouloir prendre définitivement parti, nous demeurerons extrêmement sceptiques sur le principe même de l'original roman. Il nous semble en effet qu'Hildegaire savait suffisamment le latin pour que, s'il avait voulu traduire un chant vulgaire, il l'eût fait en langage correct : son texte propre est exempt de ces fautes de syntaxe. Reste le mot *rusticus, juxta rusticitatem* : faut-il vraiment le traduire par « en langue vulgaire » ? Si nous nous reportons aux exemples de *lingua rustica* donnés par Ducange pour éclairer le mot, nous y trouvons autant de noms à consonance

de bas-latin que de noms en véritable langue vulgaire. Et n'est-ce pas précisément cette incorrection grammaticale caractérisant le latin parlé qui le motive ? — Nous le croirions d'autant plus volontiers que si l'on examine ces vers, il n'est pas impossible d'y déceler tout au moins un embryon de cadence, répondant approximativement à ce qu'était devenue à cette époque la prosodie classique adaptée à l'état du latin vulgaire.

Dans une remarquable thèse présentée à Nimègue en 1933 sur le psaume abécédaire de Saint-Augustin, M. Vroom a démontré comment, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne s'étaient calquées sur les schémas prosodiques classiques à base de longues et brèves des procédés de remplacement de la longue par l'accentuée, de la brève par l'atone, qui, conservant les anciens types de vers, forment la transition entre la poésie latine classique et la poésie d'accent à base ternaire telle que la pratiquera au XII[e] siècle la rythmique des séquences. C'est ce que Gennadius appelle le « quasi-versus ». Ce quasi-versus, déjà illustré par Commodien, demeurera vivant jusqu'au XII[e] siècle ; nous en avons découvert un exemple inédit particulièrement probant et curieux dans une copie de cette époque du traité d'Aribon conservée à la Bibliothèque de Leyde. L'interpolateur du texte annonce qu'il va nous citer des vers d'Horace, et cite en effet 4 vers ; sur ces quatre vers, un seul est effectivement d'Horace, deux sont de Virgile (avec une légère modification), et l'un est entièrement fabriqué. Or ce dernier vers, intercalé au milieu d'hexamètres réguliers, est inexplicable en prosodie classique :

Nón est/ énim/ súum/ mátro/nális in/céssus.

Mais, que l'on remplace la notion de longue par celle d'accentuée, celle de brève par atone, que l'on néglige enfin les règles de césure qui paraissent être tombées en total oubli, et l'on obtient l'hexamètre annoncé.

Si nous examinons maintenant les vers rapportés par Hildegaire, nous voyons que tous présentent en fin de vers le *cursus* caractéristique de la clausule de l'hexamètre :

rége Francórum — géntem Saxónum —
missis Saxónum — Búrgundiónum (?)
térra Francórum — úb(i)erat prínceps (?)
úrbem Meldórum — rége Francórum.

Tous ont en outre, sauf un (celui que M. René Louis suppose corrompu), la rime facile, mais d'autant plus populaire, des

génitifs pluriels, et il suffit de quelques licences, dont la poésie d'accent n'est certes pas avare, et d'autant plus vraisemblables dans un texte populaire, pour obtenir des scansions régulières. Ainsi, si l'on suppose pour *cánère* un *canére* que l'analogie avec *cantáre* suffit à expliquer, le premier vers devient un hexamètre d'accent régulier :

Dé Chlo/ tário / ést ca/nére / rége Fran/córum.

L'étude de cette poésie latine d'accent est trop récente et n'a pas été suffisamment poussée pour que l'on puisse encore aboutir à une certitude ; contentons-nous d'indiquer ici une direction de recherches qui ne paraît pas avoir été suffisamment explorée.

Ne croyons pas qu'il s'agisse là d'une digression. Si l'on admet que ce texte représente le seul spécimen connu de ces cantilènes que l'on a voulu donner pour sources aux chansons de geste, il n'est pas indifférent de savoir si ce texte est écrit dans la même langue qu'elles, car dans l'hypothèse adverse, le rôle de ces cantilènes se trouvera singulièrement amoindri, et la direction de nos recherches devra être orientée dans un sens différent.

Il importe en effet d'établir à la base une distinction fondamentale. Lorsque l'on parle des origines d'un genre tel que la poésie lyrique ou épique, il ne faut pas confondre le sujet traité avec le support matériel qu'est la forme littéraire et surtout musicale, destinée à recevoir ces sujets. Pour user d'une comparaison simpliste, supposons que l'on veuille expliquer la formation du *Cid* par l'étude détaillée de la légende du Campeador sans s'attarder sur la formation de la conception même de la tragédie classique ; on voit à quelles inexactitudes pourrait mener cette confusion, qui n'aboutirait à rien moins qu'à faire naître en Espagne la tragédie française ; toutes proportions gardées, des études trop exclusivement littéraires en une matière comme celles-ci courent parfois un risque similaire.

Il ne s'agira donc pas ici de rechercher où et comment ont pu prendre corps tel ou tel point de la légende de Roland, de Garin ou de Girart : ces problèmes ne prendront leur pleine valeur qu'une fois connu comment et par quelle voie on en est venu à chanter des exploits — peu importe d'abord lesquels — d'une façon donnée, sur un schéma mélodique donné, sur un mètre donné ; et cela est avant tout un *problème de forme* et un *problème musical*.

***

Retournons d'abord au texte fondamental de Jean de Grouchy, dont nous disions combien l'on devait regretter qu'une seule phrase ait été pratiquement utilisée.

Cantum vero gestualem dicimus, in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates, quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.

Nul, semble-t-il, n'a relevé dans ce texte ce mélange apparemment surprenant de Saint Etienne et du roi Charles, des gestes des héros, des saints et des martyrs, cette mise sur le même plan moral de ceux qui « ont souffert pour la foi et pour la vérité » et des héros légendaires dont cependant les anciennes gestes nous narrent parfois des aventures peu édifiantes.

Pourtant, ce rapprochement une fois effectué, bien des faits menus qui nous surprenaient s'éclairent et se recoupent. Ce sont Roland et Olivier sculptés au porche de la cathédrale de Vérone, aux emplacements réservés habituellement aux saints patrons ; Roland et son frère Baudoin qui portent le nimbe au vitrail de Charlemagne de la cathédrale de Chartres ; la tombe de Richard de Normandie vénérée en l'église de la Trinité de Fécamp (patrie des jongleurs), celle d'Ogier le Danois en l'église S. Faron de Meaux, celle de Roland en l'église de S. Romain de Blaye. Girard de Roussillon (je cite ici M. E. Faral) « était le *genius loci* de Vézelay, Guillaume d'Orange celui de S. Guilhem le Désert. On a pu dresser une liste de plus de 50 églises qui gardaient la tombe ou les reliques de héros des chansons de geste ou des documents les concernant ».

Je cite encore M. Faral : « Plusieurs des traits de versification et des procédés narratifs de la *Vie de S. Alexis* se retrouveront dans la *Chanson de Roland*, et si l'Eglise, qui fut si sévère aux jongleurs, a excepté de ses condamnations « ceux qui colportent les vies des saints et les chansons de geste » (encore ce rapprochement), ce fut pour avoir justement reconnu, entre les poèmes de l'un et de l'autre type, une parenté, la communauté d'un même esprit : les chansons de geste ne célèbrent-elles pas, elles aussi, des saints,

ceux qui en France, surtout au temps de Charlemagne, ont travaillé par l'épée au triomphe de la chrétienté ? »

Et M. Faral conclut sa trop brève étude (*Litt. Franç.* de Bédier et Hazart) par cette constatation capitale : « Les chansons de geste doivent être considérées, en leur origine, comme une adaptation à l'esprit de ce temps, et comme un élargissement, sous les auspices de l'Église, du genre plus archaïque des Vies de saints. »

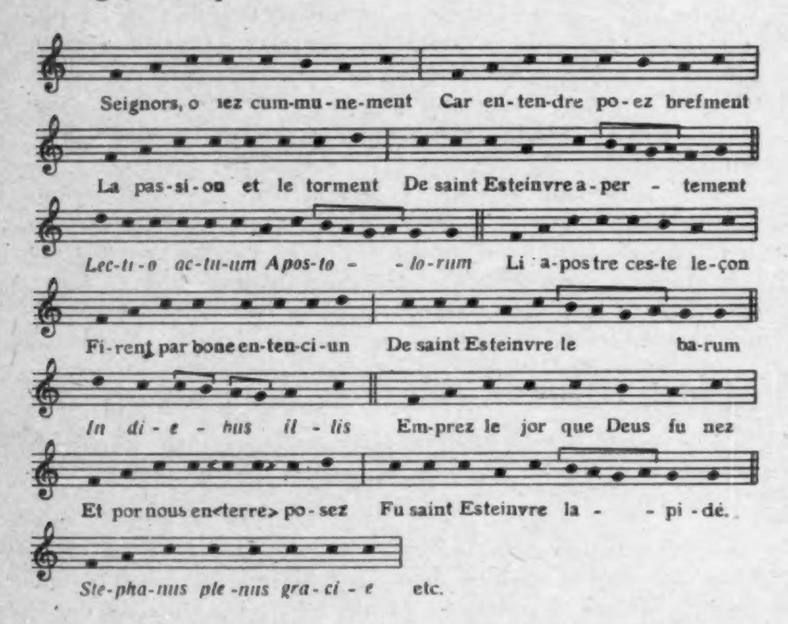
Malheureusement cette vue pénétrante est exposée pour ainsi dire incidemment, et ne dépasse pas la constatation d'une parenté de procédés et de la « communauté d'un même esprit ». Or, l'analyse musicale permet d'aller beaucoup plus loin. Non seulement elle rend la filière incontestable, mais, remontant au delà même des Vies de saints envisagées, elle rejoint la grande tradition de la prolifération des tropes, ouvrant par surcroît des aperçus nouveaux sur la conception musicale elle-même de la Chanson de geste.

***

Lorsqu'il témoigne de l'identité de nature entre les gestes des héros et celles des saints, Jean de Grouchy ne choisit comme exemple de ces dernières ni Sainte Foy, ni Sainte Eulalie, ni Saint Alexis, ni aucun des saints dont la vie nous ait été transmise en ces poèmes en langue vulgaire qui nous sont parvenus, mais Saint Etienne, premier martyr, et ce choix est significatif.

La vie de Saint Etienne n'est pas seulement l'une des rares vies de saints dont le récit prenne place dans la liturgie officielle de l'Église Universelle en cette place de choix qu'est l'Épître de la Messe, elle est aussi et surtout le prototype de ces *épitres farcies* que le développement des tropes fit proliférer du IXe au XIVe siècle, successivement, comme tous les tropes, en latin, puis en français. Lorsque Jean de Grouchy parle de ces « gesta antiquorum patrum, sicuti vita et martyria sanctorum, sicut vita beati Stephani protomartyris », le modèle auquel il songeait devait certainement être très proche de ces épitres tropées encore vivaces de son temps. Quelques-unes de ces épitres ont été publiées, notamment par Aubry et Gennrich. Nous citerons celle du ms. 520 de Chartres, f° 311, dont les caractères sont identiques, d'autant plus que le ms. en a disparu le 26 mai 1944 dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de Chartres, au cours d'un bombardement. Nous en devons

la communication à M. le Chanoine Delaporte, qui avait pris copie du fragment ci-après.



La prosodie nous offre le mètre des principales vies de saints, qui fut aussi (autre point de contact), celle des premières chansons de geste, telles que Gormon et Isembart, avant que ne se généralisât le décasyllabe, à savoir de courtes laisses d'octosyllabes. Et la musique nous présente à nouveau les caractères déjà vus : récitation à intonation et à clausules, avec déjà l'individualisation de ces éléments en phrases mélodiques autonomes que nous constatons dans Aucassin et Nicolette, que nous rencontrerons à nouveau dans le *Tu autem* dont il sera bientôt question, et que rien ne nous empêche jusqu'à présent de supposer également dans la chanson de geste.

Nous ne possédons guère d'épître tropée de Saint Etienne antérieure à l'extrême fin du XIIe siècle, mais nous ignorons si des specimens antérieurs n'en ont pas été perdus. De toute façon, si Jean de Grouchy a cité Saint Etienne, c'est sans doute que ce nom de saint évoquait à son esprit de telles épîtres, qui par leur aspect et leur sujet répondaient parfaitement au parallèle qu'il entendait établir entre vies de saints et chansons de geste. Mais il n'eût pas

mis les deux genres sur un tel pied d'égalité si sa remarque ne pouvait s'appliquer qu'à l'exemple malgré tout assez mince de cette épître farcie. Il entendait donc l'étendre à l'ensemble des vies de saints chantées, dont cette fois il existait indiscutablement des spécimens avant même la naissance des premières Gestes.

Nous en connaissons plusieurs, mais malheureusement, si un certain nombre est accompagné de neumes qui témoignent de leur caractère musical, ces neumes sont indéchiffrables. Par contre, nous possédons sur les origines du genre un témoignage précieux, souvent cité, dans les trois premières laisses de l'une des plus importantes d'entre elles, la Chanson de Sainte Foy d'Agen, que d'ingénieuses déductions ont permis à P. Alfaric (Hoepffner et Alfaric, *la Chanson de Sainte Foy d'Agen*, Strasbourg, 1926, 2 vol.), de localiser au monastère cerdan de Cuxa, et dont le manuscrit a longtemps appartenu à l'une des citadelles de la littérature des tropes, l'abbaye de Fleury, dont on connaît les attaches avec Saint-Martial de Limoges, lui aussi l'un des centres les plus actifs de cette radio-activité, si j'ose dire, du Trope. Nous citerons ces passages en traduisant, d'aussi près que possible, la sonore langue d'oc :

J'ai ouï lire sous un pin
Du vieux temps un livre latin,
Tôt l'écoutai jusqu'à la fin.
. . . . .
Chanson ouïs qui est belle en tresque (danse)
Qui fut de matière hispanesque
Ne fut point de parole grecque
Ni de langue sarrasinesque...
Qui bien la dit à la française
Je crois qu'en doit tirer grand aise.
. . . . .
Le pays basque et l'Aragon
Et la contrée des Gascons
Connaissent bien cette chanson.
Bien en est vraie la raison (matière)
Je l'ai ouï lire à clergeons
A grammairiens et à moult bons,
Comme montre la passion
Où vous lisez cette leçon,
Et si vous en plaît notre son
Se guidant sur le premier ton,
Je vous le chanterai en don.

Ces vers vont nous fournir de précieuses indications. (Éliminons d'abord le contre-sens de Th. Gérold, qui traduit le dernier vers « en son, c.-à-d. avec la mélodie ». La version « en dons », gracieu-

sement, est indubitable : Thomas et Alfaric ont tous deux publié le fac-simile du manuscrit, qui est fort clair, et nous ignorons où Gérold a pu prendre sa correction).

Le poète nous apprend que la matière de son ouvrage lui a été fournie par trois sources : un livre latin, une chanson « qui est belle en danse », et enfin la « passion » de la sainte « où vous lisez cette leçon ».

La première source, le livre latin, a été identifiée par Alfaric comme le « De mortibus persecutorum » de Lactance. Elle n'a donc pu agir en rien par sa forme, mais seulement par son contenu interne.

Sur la chanson de danse, nous manquons de renseignements. Sur la foi de quelques similitudes, Alfaric croit pouvoir renvoyer à un poème latin de 827 vers léonins inséré dans les *Acta Sanctorum*. Mais ce poème n'est pas une chanson et n'a rien à voir avec la danse. Aussi tourne-t-il la difficulté en supposant qu'il s'agit non de la danse proprement dite, mais de ce que l'on a appelé la *danse ecclésiastique*. Partant de là, il induit que la chanson de Sainte Foy elle-même devait être matière à cette danse ecclésiastique : puisque, raisonne-t-il, le modèle est beau en danse, « ce que l'auteur dit de lui s'applique donc directement à son œuvre propre : elle aussi doit être belle en danse ». On nous permettra non seulement de souligner la précarité du raisonnement, mais encore d'en contester les prémisses. Le peu que nous savons de la danse ecclésiastique n'a jamais concerné des textes de ce genre. En outre, la *tresque* ou *tresche* désigne une danse populaire, du genre farandole, et ne s'emploie jamais à propos de la danse ecclésiastique : celle-ci est habituellement désignée par le terme général de *carole*, ou plus souvent en latin par *tripudium*, *chorea* ou par le verbe *ballare*. Nous conclurons d'abord que la chanson dansée dont parle l'auteur de Sainte Foi l'a inspiré par son contenu, mais indépendamment de son caractère dansé, qui n'est cité qu'incidemment, ensuite que, sauf apport de documents nouveaux, ni Sainte Foi ni les vies de saints similaires n'ont rien à voir avec la danse ecclésiastique, enfin que le poème léonin des *Acta sanctorum* peut légitimement figurer parmi les sources accessoires de Sainte Foi, mais non point comme identification de la chanson « qui est belle en tresque ».

Cette chanson existe donc ailleurs — ou plutôt existait ailleurs, car il est significatif qu'on n'en trouve nulle trace : c'est sans doute qu'elle appartenait à ce fonds fugace entre tous qu'est la cantilène

populaire, car nous ne connaissons qu'un seul exemple de chanson dansée qui puisse raconter une vie de saint, c'est la ronde de Saint Faron, témoignage unique sauvé de l'oubli par un précieux hasard. L'auteur précise que la matière, c.-à-d. l'histoire qui y est narrée, ou plutôt chantée et dansée, en est d'origine espagnole, mais non point le langage, qui n'est ni de langue sarrasine, ni de « parole grecque ». Pourquoi grecque ? Cette surprenante référence n'a sans doute aucun sens topographique. Il faut comprendre vraisemblablement « de parole menteuse » : « *Impostor et Graecus est* », disait Saint Jérôme (cf. Ducange, art. *Graecus*). Mais cette source n'est que l'une des trois citées. La première, celle de Lactance, ne pouvait avoir influé que par sa matière, à l'exclusion de sa forme. Rien ne dit qu'il en soit autrement de la seconde, bien au contraire, puisque l'auteur annonce sa transposition *a lei francesca*, qui indique qu'il n'en suit pas le modèle.

Reste la troisième source citée, et celle-là mérite tout autant notre attention : c'est la « passion où vous lisez cette leçon ». Cette fois l'auteur, qui l'a gardée pour la fin, précise, ce qu'il n'a pas fait pour les deux autres, les liens de cette leçon avec son propre chant : *Cette* leçon, dit-il, donc celle que je chante ; et il insiste :

Et si vos plaz est nostre sons
Aisi con.l guida.l primers tons
Eu la vos cantarei en dons.

Commentant ce « premier ton », Alfaric songe spontanément au premier ton des psaumes, et propose sans autre examen une restitution de la musique de Sainte Foi calquée sur la récitation des psaumes du premier ton, et une hypothèse de récitation par deux chœurs alternés qui n'a pas d'autre base. C'est aller un peu vite. Le premier ton n'indique pas seulement un modèle de psalmodie, mais toute mélodie écrite dans le mode authente de *ré*. Nous allons bientôt voir qu'il faut comprendre autre chose.

Car nous en arrivons maintenant à un dernier document inédit, le plus important peut-être de tous, et qui à notre connaissance n'a jamais été ni analysé musicalement ni convenablement interprété. Il s'agit d'une strophe, portant la seule rubrique *Tu autem*, qui figure dans cette mine inépuisable qu'est le ms. 1139, de Saint Martial de Limoges, contemporain de la 1re Croisade, au fo 44. Voici cette pièce capitale :



« Bien doit désormais finir notre récit. Un peu suis las, car très haut fut le son (1) — Se lèvent deux clercs qui lisent le répons. *Tu autem,* Dieu, qui es père glorieux, — Nous te prions qu'il te souvienne de nous — Quand tu trieras les mauvais d'entre les bons. »

Qu'est-ce d'abord que ce texte ?

A s'en tenir aux apparences, un trope de la formule habituelle qui clôt les leçons ou lectures chantées de l'office nocturne : « Tu autem, Domine, miserere nobis ». Mais il est peu vraisemblable qu'une leçon chantée en prose latine soit terminée par une conclusion en vers occitans. Il est évident que cette strophe est la conclusion, non pas d'une leçon latine liturgique, mais d'un texte en langue vulgaire et en vers de même mètre. Ce texte doit suivre d'assez près un original liturgique de leçon pour justifier la présence comme strophe finale d'une paraphrase de *Tu autem.* Il doit cependant être indépendant de la cantillation liturgique, car d'une part la mélodie est à la fois très proche de la tonalité grégorienne et différente d'une formule connue de psalmodie ; et d'autre part ni la familiarité du 2e vers ni la narration du 3e ne se justifieraient si la strophe et le texte qu'elle termine étaient chantés par les

(1) Signalons comme curiosité que Jenkins a proposé du dernier vers de la Chanson de Roland *Ci falt la geste que Turoldus declinet* une traduction qui la rapproche singulièrement de cette clausule de *Tu autem* : « Ici s'arrête la geste, car Turoldus est las ». Mais cette traduction reste fort discutée. Toutefois, le procédé reste proche des conclusions habituelles de la geste. Cf. Aucassin : « N'en sais plus dire. »

clercs eux-mêmes dans le cadre de l'office et à la place de la leçon latine régulière, ce qui serait la règle s'il s'agissait d'un véritable trope.

Alfaric, le seul, croyons-nous, qui ait quelque peu étudié ce texte — (car Spanke lui-même dans son étude fondamentale *S. Martial Studien* n'y a pas vu autre chose qu'un simple trope). Alfaric donc fait appel pour éclairer ce texte à une narration de Bernard, écolâtre d'Angers, qui décrit comme suit les veilles des pèlerins dans l'église de Conques, au tombeau de Sainte-Foy, où ils se tiennent, « suivant une narration ancienne », avec des cierges et des lampes :

Les clercs et les lettrés chantent des psaumes et des vigiles. Les gens qui ne les comprennent pas remédient à ce que la longueur de la nuit aurait de fastidieux avec des cantilènes rustiques et autres bagatellles.

D'après lui, notre strophe serait la conclusion d'une de ces cantilènes, et se synchroniserait, de l'extérieur, avec la lecture liturgique faite à l'intérieur, ceci à l'usage des fidèles qui, du parvis, ne pourraient voir les officiants. Ce serait en quelque sorte, si j'ose risquer ce terme, un ancêtre de nos modernes radio-reportages. L'hypothèse est ingénieuse, mais peut-être inutilement compliquée. D'abord « cantilènes et bagatelles » ne semblent pas renvoyer, comme il le présume, à un récit à prétentions littéraires comme la chanson de Sainte Foy, œuvre d'un clerc, mais bien à des chansons d'essence populaire, du genre de celle de Saint Faron, pour lesquelles les clercs n'avaient que mépris — Bernard d'Angers le montre ici lui-même.

Que pouvait donc être la matière du texte roman auquel notre strophe servait de conclusion ? A coup sûr une adaptation musicale et littéraire d'une leçon de matines, car seule une leçon de ce genre comporte un *Tu autem* comme formule terminale, est suivie d'un répons comme le précise le 3[e] vers, et se prête à une telle paraphrase.

Or, les textes de leçons sont de trois sortes : ou bien des textes moraux, homélies, commentaires doctoraux de textes sacrés, ou bien des extraits de l'Ancien Testament, ou encore des vies de saints. La première catégorie a parfois été utilisée pour des développements scéniques de drames liturgiques : le drame des Prophètes, par exemple, est emprunté à un sermon apocryphe de Saint Augustin ; mais non point pour des « récits » lyriques auxquels ils se prêteraient mal. Nous en dirions autant de la seconde, à

qui nous devons par exemple le Jeu d'Adam et Eve dans ses deux premières parties, mais guère de récits chantés ; en outre le Jeu d'Adam lui-même ne s'explique historiquement que comme un développement inusité de ce même drame des prophètes.

La troisième catégorie, par contre, — les vies de saints — correspond très exactement à la plus ancienne manifestation lyrique de notre littérature : cantilène de Sainte Eulalie, vie de Saint Alexis ou de Saint Léger, chanson de Sainte Foy d'Agen ; il est même remarquable que l'on trouve dans notre *Tu autem* ce même terme de *razos* qu'emploie précisément l'auteur de Sainte Foy lorsqu'il parle de *razo espanesca.* Le moine de Fontevrault nous apprend qu'un certain chanoine Tetbald, ou Thibaud, de Vernon, avait précisément, vers 1040, traduit des gestes des saints en langue vulgaire « d'après un certain traitement rythmique qui produisait des chansons agréables ». Et le *Tu autem* martialien emploie, comme toutes ces vies de saints, la strophe ou laisse monorime (nous ne pouvons par une strophe unique choisir entre ces deux termes), et, comme le Saint Alexis, la décasyllabe à césure mineure 4-6, qui sera plus tard le vers épique par excellence, celui de la Chanson de Roland.

Nous pouvons donc avec une quasi-certitude supposer que le *Tu autem* de Saint Martial est la strophe finale de l'une de ces vies de saints chantées, calquées sur les vies latines qui étaient psalmodiées comme leçons à l'office de ces mêmes saints, peut-être même, ce qui expliquerait sa copie isolée, une strophe passe-partout destinée à conclure l'une ou l'autre de ces Vies suivant la fête du jour.

Ceci posé, il nous devient possible de tirer de ce document des renseignements nouveaux sur l'un des genres les plus anciens de la littérature française. Il nous apporte en effet deux éléments qui manquaient jusqu'à présent : d'abord la preuve que ces vies de saints se rattachent directement à la littérature des tropes, ensuite une musique entièrement notée, contemporaine des grandes Chansons de geste, et qui vaut d'être analysée avec soin.

Le style est encore très proche du modèle psalmodique mais cependant s'en est déjà dégagé pour prendre son individualité. De plus, si notre transcription est exacte (car il s'agit de neumes sans clef sur une seule ligne assez effacée), elle appartient à ce premier ton qu'affirmait avoir utilisé l'auteur de Sainte Foy.

Pour une laisse de 6 vers, elle laisse apparaître un schéma assez clair, qui a cependant échappé à Spanke dans son analyse des

Saint Martial-Studien, schéma basé sur 7 fragments mélodiques affectés chacun à un hémistiche :

ab — cd — ce — c'd — af — gd,

soit 3 formules d'intonation (dont l'une reçoit une variation) et 4 formules de conclusion, dont l'une revient régulièrement tous les deux vers. En outre, le timbre d'intonation c (ou sa variation c') se répète tout au long de la laisse, en bifurquant chaque fois vers une conclusion différente, et n'est évité que pour le vers initial et les deux vers finaux ; pour l'avant-dernier, c'est le timbre initial a qui est employé, préparant ainsi la clausule.

Nous avons signalé, au 4e vers, l'enjolivement de c en c'. Un autre enjolivement s'y ajoute même, dont le schéma ne rend pas compte : ayant par erreur compté *glorios* pour 3 syllabes au lieu de 2, le scribe n'a pas trouvé étrange d'ajouter une note, visiblement interpolée, et que nous avons placée entre parenthèses. Or ces procédés de variation rappellent précisément ceux dont use le lecteur, et cela jusqu'à un certain point en suivant son instinct, dans la lecture chantée des épîtres, évangiles ou leçons.

Tous ces procédés en effet s'ajoutent au caractère très simple de la cantilène, très différente de l'ensemble des *versus* martialiens du même manuscrit, pour nous faire évoquer un type bien connu qui n'est point la forme litanique pure, mais découle de la lecture liturgique avec ses intonations, ses flexes, ses clausules, telle qu'on la pratiquait et la pratique encore dans les circonstances solennelles, suivant un échelonnement de richesses mélodiques qui va de la simple formule d'intonation aux mélodies ornées du chant de la Passion — et ici encore, on ne saurait oublier que, parallèlement aux premières Vies de Saints chantées, il y eut également des Passions de même style.

On objectera sans doute la simplicité élémentaire des formules liturgiques, comparée aux véritables phrases mélodiques de nos specimens de chansons de geste. C'est oublier que trois siècles d'évolution ont précédé les rares mélodies qui nous sont parvenues ; c'est oublier aussi le rôle prééminent des tropes à cette époque, et précisément nos épîtres farcies et notre *Tu aütem* sont là pour démontrer comment cette cantillation élémentaire avait déjà amorcé son développement à travers ces tropes pour transformer une simple intonation de quelques notes en une phrase mélodique complète, conservant toutefois dans leur alternance ce principe

initial fondamental de l'intonation, du développement et de la conclusion.

Mais une telle analyse nous reporte aussi à l'autre extrémité de la chaîne ; car ces caractères sont ceux-là même que dans la première partie de cette étude nous avions reconnu pour être peut-être ceux de la mélodie des chansons de geste, et certainement ceux des chants tardifs qui en paraissent dérivés.

Dès lors le cycle se trouve fermé ; il nous devient possible de passer de l'analyse à la synthèse, et de renouer toutes ces constatations éparses et concordantes pour tenter d'établir une filiation logique, dont chaque chaînon se trouvera étayé de faits objectifs, et qui nous mènera sans heurts et presque sans lacune de la leçon liturgique de Matines à la grande chanson de geste, aux lais et aux chansons de toile.



Car nous sommes encore, lors de l'éclosion des premières Gestes, dans la période de prolifération où le chant liturgique, de plus en plus bridé et figé sous sa forme officielle par la réforme grégorienne, tente ailleurs, par la voie des tropes, un effort colossal d'anti-formalisme et d'émancipation qui aboutit à un véritable éclatement ; de là sont sortis, on le sait maintenant avec certitude, le théâtre liturgique précédant le théâtre tout court, la polyphonie préparant la voie à la musique moderne, et sans doute aussi la poésie lyrique — je renvoie ici aux travaux de Spanke et de M. Rodrigues Lapa sur les *versus* de Limoges, que rejoignent nos propres études (inédites) sur le Conduit. La poésie épique à son tour s'inscrirait-elle dans ce cycle grandiose des grandes genèses issues de l'office ?

On sait qu'à certains offices et particulièrement à ceux des saints locaux, il était d'usage de lire comme leçon de matines la vie même du saint. Récitation chantée d'un texte en prose latine, et parfois même en vers latins, suivant un schéma très libre fait d'une combinaison au gré du récitant d'un certain nombre de formules, intonations, flexes, cadences, qui est encore celui usité de nos jours, notamment pour l'épître et l'évangile.

Vient, à partir du IXe siècle, la mode des tropes, issue comme on le sait de l'abbaye normande de Jumièges, et prodigieusement développée grâce aux moines de Saint Gall. Cette mode aboutit bientôt à orner tous les textes liturgiques de développements

chantés, qui d'abord se surajoutent au texte primitif, puis le débordent et finissent parfois par se substituer entièrement à lui. D'abord latins, les tropes ne tardent pas à s'essayer dans la langue vulgaire, et fournissent ainsi le modèle de nouveaux poèmes chantés, qui eux aussi finissent par devenir indépendants du tronc primitif. Nous leur devions déjà le drame liturgique, la poésie lyrique, peut-être devrons-nous bientôt ajouter à cette liste la poésie épique.

C'est vers le milieu du xe siècle qu'apparaissent les premiers monuments de la poésie française : le poème de la Passion, la vie de Saint Léger ; c'est là précisément la période où les tropes manifestent le plus leur puissance d'éclatement — c'est à la même époque que Saint Ethelwold publie sa fameuse *Regularis concordia*, charte et acte de baptême du drame liturgique. Il n'est pas fantaisiste de supposer que les vies de saints, leçons de matines, ont fait de même, puisque cent ans plus tard, la filiation sera attestée par le *Tu autem* de Saint Martial. Rappelons ici quelle importance particulière ont eue les leçons de matines dans l'histoire des dérivés des tropes, puisqu au xve siècle, à la fin des mystères, on chantait encore le *Te Deum* terminal de matines, souvenir de l'origine du drame liturgique. Et l'auteur de Sainte Foy ne précise-t-il pas expressément sa référence à la *leçon* où se lit la *passion* de la sainte ?

Ainsi donc, sur le modèle des récits de leçons, dont déjà les tropes ont amplifié considérablement l'élément mélodique, on chante des vies de saints, composées en vers français, sur un schéma musical qui garde la trace fidèle de ses origines. Qui les chante ? Des clercs sans doute, et aussi des jongleurs : nous connaissons même le nom d'un des auteurs de ces « arrangements », Tetbald de Vernon, et le narrateur qui nous apprend son nom nous confirme lui aussi leur origine, toujours la même.

Les jongleurs les colportent, et, comme il arrive en pareil cas, chaque matière va s'amplifiant suivant la documentation nouvelle que chacun recueille ici ou là. C'est ici qu'interviennent tous les éléments étrangers dont l'auteur de Sainte Foy témoigne : on ajoute à la vie du saint des strophes nouvelles, on en compose de nouvelles, mais toujours sur le même schéma, en tenant compte de tel détail apporté soit par un travail d'érudit (Lactance pour Sainte Foy) soit par une tradition populaire ; si celle-ci s'est exprimée par une chanson ou une danse populaire, on en recueille la matière, mais sans que cela intervienne dans la forme même du poème chanté ;

et cela situe très exactement ce que peut être, à notre sens, l'influence et l'apport des cantilènes comme celle de Saint Faron : non négligeable, mais moindre qu'on ne l'a dit parfois. N'oublions pas les termes de mépris dont ne manquent jamais de se servir les clercs, auteurs de ces poèmes, lorsqu'ils parlent, comme Bernard d'Angers, de ces *nugae*.

Cette extension littéraire du poème de la vie de saint entraîne à son tour une extension de la forme musicale, comme l'atteste à la fin du XIe siècle le *Tu autem* de Saint Martial : celui-ci offre un schéma très voisin de la psalmodie, ce n'est déjà plus de la psalmodie pure. Mais ce développement musical semble être resté très en deçà du développement littéraire. De son origine de récitatif, il a gardé la répétition des formules, l'assouplissant toutefois sérieusement : le *Tu autem* du XIe siècle est plus évolué musicalement que l'épître de Saint Etienne du XIIIe, qui a gardé ses attaches avec la liturgie mère, et représente par conséquent, retardé dans le temps, un stade en réalité antérieur.

Colportant ces poèmes chantés des vies de saints, il était naturel que les jongleurs, parmi lesquels se glissaient sans doute des ancêtres de ces *clerici vagantes* contre lesquels l'Église luttera si fort vers le XIIIe siècle, se portassent de préférence là où ils savaient trouver les assemblées les plus nombreuses et les publics les mieux disposés à ouïr et à « guerredonner », c.-à-d. aux centres des grands pèlerinages.

Ceux qui possédaient dans leur répertoire un poème composé en l'honneur de tel ou tel saint se trouvaient plus particulièrement attirés vers le sanctuaire où ce saint était vénéré, car ils savaient y trouver le public le mieux disposé ; s'il est certain que pendant des veillées comme celles que nous décrit Bernard d'Angers à Conques, l'écrivain ne parle pas de récitations de ce genre, il n'est pas moins probable que celui qui eût pu chanter la Chanson de Sainte Foy au milieu de la veillée y eût été le bienvenu, et il eût été fort peu avisé de ne pas en courir l'aventure. C'est ici que se place l'incidence des célèbres travaux de J. Bédier sur le rôle des grandes routes de pèlerins : plus qu'ailleurs, le terrain y était propice à la fermentation et au développement non seulement des poèmes de vies de saints, mais de tout ce que les jongleurs qui les colportaient pouvaient apporter également avec eux. Cet essai de mise au point permet également de rendre compte de l'objection que l'on a souvent élevée contre les théories de Bédier, à savoir l'existence de faits similaires hors des routes de pèlerinage : celles-ci

formaient un lieu d'élection, elles n'étaient pas une circonstance déterminante ni une condition nécessaire.

Nous avons vu que les auteurs des *Vies de Saints* n'avaient pu négliger, dans leurs éléments d'information, les sources populaires de la tradition locale, qui souvent s'exprimaient par ces chansons ou ces rondes dont Hildegaire nous a laissé le témoignage par Saint Faron. Nous avons vu aussi, notamment par le témoignage du *Poeta Saxo*, que ces sources populaires traitaient non seulement les faits hagiographiques, mais aussi les souvenirs, historiques ou légendaires, des héros disparus, et nous avons constaté combien peu il était fait de différence entre les héros de l'Église et ceux de « l'Empereur le Magne ». En passant sans heurts des uns aux autres, les jongleurs n'avaient pas l'impression de changer de genre; le nom même est identique de part et d'autre : on parle de la *geste* des saints, *gesta sanctorum*, avant même que les chansons de *geste* aient reçu le nom qui leur est demeuré ; entre Sainte Foy persécutée par le méchant Dacien et Roland poursuivi par la haine de Ganelon, quelle différence essentielle ? Quand le moine Benoît nous décrit les voyages merveilleux de Saint Brendan sur une barque enchantée à travers l'Ile-aux-Oiseaux, l'Ile du silence ou l'Ile-aux-trois-chœurs, sommes-nous si loin des aventures du Pèlerinage de Charlemagne ? Le passage d'un genre à un autre semble bien en vérité une nécessité de la classification moderne, on conçoit qu'il soit passé quasi-inaperçu des auteurs et des contemporains. Et l'on s'explique ainsi que l'assimilation ait pu se maintenir jusqu'à la fin des chansons de geste, puisque Jean de Grouchy en témoigne encore à la fin du XIIIe siècle.

Ainsi donc, cette évolution porte sur l'élément interne de la matière traitée, elle n'est sensible ni à la forme poétique, qui demeure celle de la laisse monorime (avec simplement la prééminence du décasyllabe sur l'octosyllabe — mais le décasyllabe existait aussi, et fréquemment, dans les vies de saints, et l'octosyllabe est encore employé dans la plus ancienne chanson de geste, *Gormond et Isembart*) ni dans le schéma musical. Celui-ci demeure donc très probablement celui hérité de la récitation des leçons de matines, à savoir la combinaison libre de timbres d'intonation, de timbres du développement et de timbres conclusifs. Seulement, comme il est naturel, à mesure que s'éloigne le souvenir de la leçon initiale, les timbres choisis s'éloignent du style grégorien et deviennent de plus en plus lyriques. Toute la littérature musicale issue des tropes, à commencer par celle du drame liturgique, a suivi la même évo-

lution. Il n'est donc rien d'étonnant à ce que les timbres d'Audigier ou d'Annezin, postérieurs de trois siècles à l'exode de la chanson hors du giron maternel, n'en évoquent plus en rien le style musical.

De ce que la chanson de geste tout comme les vies de saints aient reçu dans leur matière interne l'apport de l'élément traditionnel populaire, il est facile de rendre compte pourquoi certaines des plus anciennes en conservent dans leur texte des traces discrètes : refrain de Gormond et Isembart, ou encore le singulier refrain semainier de la Chançon Willaume.

Comme pour établir le pendant liturgique de ces refrains d'essence populaire, se place le problème, souvent débattu, du mystérieux Aoi de la *Chanson de Roland*. Gennrich y a vu une déformation de *Seculorum amen*, G. Cohen une transformation de *Alleluia*. La première hypothèse est difficilement défendable. Le Evovae auquel se réfère Gennrich est une abréviation sténographique des clausules de psalmodie qui n'a jamais été chantée telle quelle. Et sa référence à l'*Enne hauvoy* des chansons du xve siècle nous paraît bien lointaine. L'*Alleluia*, par contre, avec alternance vocalique de U en O, fréquente en anglo-normand, qu'évoque G. Cohen, n'est point invraisemblable. Puisque la Vie de saint inconnue dont la strophe de Saint Martial donne la conclusion se terminait par un trope du *Tu autem* liturgique, pourquoi les laisses de la *Chanson de Roland* ne se seraient-elles pas achevées par un *Alleluia* dont aoi serait l'abréviation graphique ? Nous ne prétendons point éclaircir le problème, mais simplement montrer que l'hypothèse émise se place dans le cadre des vraisemblances historiques.

L'origine des chansons de geste étant ainsi présentée d'une façon qui nous paraît satisfaire la logique et rendre compte de façon simple des différents faits rencontrés, il reste à en suivre l'évolution.

Nous n'avons pas à parler ici de l'évolution des sujets traités, qui a fait l'objet d'innombrables études, mais seulement de l'évolution du genre, et surtout de son évolution musicale.

Quelles données possédons-nous ? A l'origine, nous savons quelle était la psalmodie des récitations de matines. En cours de route, nous possédons par le *Tu autem* la musique intégrale du premier stade de l'évolution. Nous voyons ainsi dans quel sens se dessine le courant. Puis c'est, pendant plus d'un siècle, de silence les textes, que viennent rompre seulement, à la fin du xiiie siècle, les témoignages de Jean de Grouchy, des deux phrases musicales d'*Audigier* et d'*Annezin* et les exemples dérivés de la chantefable,

des lais et des chansons de toile. Or ces exemples concordent parfaitement avec la continuation de l'évolution amorcée. Des leçons au *Tu autem*, nous avions constaté la tendance à l'évasion du style hors du modèle liturgique : celle-ci est achevée avec Audigier et surtout avec Annezin, plus orné. C'est le même processus que celui que nous révèle l'évolution du style musical entre les premiers troubadours, aux mélodies quasi religieuses, et les gracieuses inspirations d'un Colin Muset ou d'un Moniot d'Arras. L'étude comparée des schémas montre que l'on n'a point renoncé au principe des timbres combinés, et que le principe du timbre varié, déjà amorcé dans le *Tu autem*, a simplement pris de l'extension.

On peut admettre en outre que l'apparition des modes rythmiques, vers le début du XIIIe siècle, a pu contribuer à figer la souplesse initiale de ces mélodies ; mais on doit remarquer que si Aucassin, très tardif, paraît bien se soumettre à la modalité rythmique, Audigier (et peut-être Annezin), ne s'y plie qu'avec réticence : Audigier est la seule citation du Jeu de Robin et Marion qui exige un monnayage de valeurs assez libre pour n'entrer qu'à contre-cœur dans le cadre de cette théorie (qui au surplus est encore controversée).

Reste la question de la libre disposition interne assouplissant la mélodie au gré du récitant, lui permettant d'user d'un certain nombre de formules et de leur apporter en cours de route assouplissements et aménagements pour varier — relativement — son long récit. Les tropes primitifs la connaissaient. Au XIIIe siècle, le lai l'a conservée ; la chantefable également, mais de façon déjà moins souple, se bornant à trois timbres, dont un réservé à la conclusion, et rejetant délibérément la variation interne héritée de la psalmodie primitive.

Il est vraisemblable que telle était devenue, à l'époque de Jean de Grouchy, la formule des chansons de geste. Elle est suffisamment monotone pour justifier son *debet reiterari*, et témoigne par rapport à la formule primitive d'un appauvrissement assez normal, si l'on tient compte du fait qu'alors la chanson de geste à son déclin est bien près de sa totale décadence musicale.

Nous ne tarderons pas à trouver un témoignage formel de cette décadence avec la *Chanson du Roi de Sicile* d'Adam de la Halle, dont il est hors de doute qu'elle était entièrement récitée sans musique, bien que son auteur fût le plus grand musicien de sa génération. Par contre, les genres du lai et de la chanson de toile, dérivés

de la même source, mais plus lyriques, peuvent fort bien y avoir été moins sensibles.

Mais il nous est encore impossible de décider si au temps de sa vigueur première la Chanson de geste en était déjà parvenue à ce stade de simplification. Ce n'est pas impossible ; rien non plus n'est moins certain.

***

Avons-nous, au cours de cet essai, présenté des preuves suffisantes pour qu'une nouvelle théorie sur l'origine des chansons de geste et leur musique puisse surgir ? Nous n'aurons pas la fatuité de l'affirmer. Bien des points de discussion peuvent demeurer. Nous croyons toutefois que trop de remarques concordantes convergent vers une solution unique pour que celle-ci ne mérite pas tout au moins d'orienter les recherches dans un sens nouveau, où d'utiles découvertes restent encore à faire.

Le miracle de la création spontanée, auquel les travaux les plus récents n'ont pu encore soustraire tout à fait les théories admises, avait lui aussi été longtemps allégué pour le théâtre médiéval et pour la poésie lyrique. Les études plus approfondies ont fait apparaître sa fragilité, et leur remarquable convergence nous a menés progressivement vers cette source miraculeuse que furent les tropes de l'office. Le miracle de la poésie épique remonte-t-il lui aussi à cette même source ? Ce serait la preuve, administrée une fois de plus, que dans la création d'un monde nouveau tout est solidaire, et que suivant l'aphorisme de Claude Bernard, en art comme ailleurs, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.

Jacques CHAILLEY.

P. S. — Postérieurement à la rédaction de cette étude, nous avons eu l'occasion de faire à Carnac, où nous visitions les alignements du Ménec et de Kermario, une observation qui n'est pas sans intérêt.

Nous y avons été accueillis par les fillettes du pays, qui pour quelque monnaie « récitent » aux touristes la « légende des menhirs ». Il s'agit d'un texte en prose, sans aucun apprêt littéraire, et même assez grossièrement rédigé, tel qu'en débitent quotidiennement les guides des monuments historiques ; l'intérêt vient de ce que ce texte n'est pas *dit*, mais *chanté*, ou plutôt psalmodié. Les fillettes

interrogées répondent que « cela s'est toujours fait » et qu'elles ont appris leur boniment « dans le pays », chant compris.

Or cette psalmodie, très simple, est elle aussi sur le modèle d'une récitation liturgique, avec intonation, flexe et clausule, et d'une phrase à l'autre de légères variantes sur un schéma identique. On peut sommairement la noter ainsi :



Ne peut-on, dans ce fait contemporain, retrouver le processus embryonnaire de la naissance des chansons de geste, et aussi la confirmation de notre thèse quant à leur origine ?

J. C.

DEUX MOTETS INÉDITS DE PHILIPPE DE VITRY ET DE GUILLAUME DE MACHAUT

Parmi les incunables de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Fribourg en Suisse, il s'en trouve un, le Z 260, que W. Meyer dans son catalogue (1) décrit de la manière suivante :

No 195. Hugo de Prato. — Sermones dominicales... — S. ind. typ. Argentinae : Gruninger ? — Hain * 9002. — Rel. en bois couvert de veau gaufré avec des fragments musicaux latins et français de Philippe de Vitry et Guillaume de Mascardio (de Machaut) du XIVe s.

Jusqu'ici cette brève mais importante indication est passée inaperçue des historiens de la musique.

Décrivons d'abord l'aspect de ces « fragments » qui, en réalité, forment deux motets maintenant rétablis dans leur intégrité. C'est un feuillet de parchemin, coupé transversalement en deux parties qui ont été collées à l'intérieur des ais et sur les pages de garde du volume pour en consolider la reliure. Mais ce feuillet n'était rien de moins qu'une page tirée d'un recueil de motets manuscrit du XIVe siècle. Il est naturellement bien difficile, si ce n'est impossible, de déterminer quel était ce recueil, sa provenance, comme aussi l'auteur ou la date de ce méfait (vraisemblablement au XVIIe ou XVIIIe siècle, comme en témoigne l'inscription « Sermones hugonis de prato ». — V. cliché).

Les deux parties ont été soigneusement décollées et le feuillet reconstitué. Ses dimensions sont de 37 sur 26,7 cm. La page comporte 12 lignes de texte et musique. Le *recto* est la face qui a été enduite de colle ; il est passablement détérioré. Le texte n'est plus entièrement lisible, surtout à l'endroit des plis. La notation

(1) MEYER Wilhelm Joseph, Catalogue des incunables de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg (Suisse). Dans : *Archives de la Société d'histoire du Canton de Fribourg*. T. XI (1917), p. 91.



Le manuscrit de Fribourg : motet de Philippe de Vitry.

musicale élégante et fine est bien du milieu du XIVe siècle (1). J'ai pu la déchiffrer entièrement grâce, surtout, à la structure spéciale de cette composition et en m'aidant aussi des traces restées sur le bois des ais. Cette face est paginée en haut à droite de la manière suivante : $\frac{xx}{iiij}$. vj (= 86). Dans la marge de droite le nom de *Guillermus de Mascardio* a été écrit d'abord d'une plume très fine par le copiste, à l'intention du rubricateur qui l'a retracé au-dessous en grandes lettres rouges. La mention du compositeur, que l'on retrouvera pour l'œuvre du *verso*, est assez rare dans les recueils de musique médiévaux et augmente singulièrement l'intérêt de ce manuscrit.

La composition en question est à trois voix (notées en parties séparées, selon l'usage établi dès le XIIIe siècle). Elle est disposée sur deux colonnes de 8 lignes, plus deux lignes entières. A gauche : *L'enseignement de chaton* occupant encore la 9e et le début de la 10e ligne. A droite : *De touz les biens.* Le ténor : *Ecce tu pulchra* occupe le reste de la 10e ligne.

Les deux dernières lignes entières contiennent la fin d'une composition qui se trouvait au verso du feuillet précédent du recueil — ce qui est indiqué par une portée oblique partant de l'extrême bord gauche en bas et rejoignant la 11e ligne. J'ignore quelle était cette composition. Voici le texte de ce fragment :

speculum ob nubilans
excessu transnaturali
o speculum rutilans
virtute semper equali
o speculum solitum
quod inquinat demonstrare
tanquam carnem spiritum
Maria nos speculare.

Le *verso* est bien lisible, sauf à l'endroit du pli et de la coupure. Il contient une composition à quatre voix de Philippe de Vitry *(Philippus de Vitriaco)* dont le nom se lit deux fois comme précédemment dans la marge de gauche. Dans cette même marge on lit l'inscription tardive du réparateur sacrilège *Sermones hugonis de prato.*

L'œuvre de Vitry est aussi disposée sur deux colonnes de 10 lignes, suivies de 2 lignes entières. A gauche : *O canenda* occupant encore la 11e ligne. A droite : *Rex quem* jusqu'à la 9e ligne, le reste de

(1) On relèvera seulement la forme du signe de reprise déjà proche du signe actuel et les 4 points à l'intérieur des dièzes, singularité de copiste qui se retrouve en particulier dans le ms. A 421 de Berne, fragments contenant des ballades de Machaut. (Reprod. dans : J. WOLF : Musikalische Schrifttafeln. 2. Aufl. (1927), pl. 81. Cf. HANDSCHIN dans : *Archiv f. Musikwiss.*, V (1923), 3, note 1).

la colonne comportant le ténor : *Rex regum.* A la 12e ligne : le contre-ténor.

Cette feuille de parchemin, malheureusement isolée est intéressante et précieuse parce qu'elle nous permet d'attribuer à leurs auteurs deux motets (1) inédits, et ces auteurs sont les deux plus grands musiciens français du XIVe siècle : Vitry, le théoricien et le pionnier ; Machaut, le poète musicien le plus illustre de son temps.

Si ces motets sont inédits, ils ne sont pas absolument inconnus des historiens de la musique médiévale, car ils se trouvent tous deux, sans nom d'auteur, dans une autre source de la même époque : dans le *Codex d'Ivrée* (2). Ils figuraient en outre dans la partie disparue du manuscrit de *La Trémoïlle* (3).

Nous analyserons ces deux œuvres en commençant par celle

---

(1) Sur la question de l'origine, l'histoire, la nature et les sources du motet je me bornerai à rappeler les noms de COUSSEMAKER (Art harmonique), AUBRY (Cent motets — Recherches sur les ténors français), GASTOUÉ (Recherches sur les ténors latins), MACHABEY (Histoire et évolution des formules musicales), ROKSETH (Polyphonies du XIIIe s., t. 1-3), LUDWIG (Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, 3 — Repertorium organorum — Die Quellen der Motetten — Die geistliche nichtliturgische weltliche, einstimm. u. mehrstimmige Musik des Mittelalters [dans : ADLER, Handbuch, t. 1]), HANDSCHIN (Ueber den Ursprung der Motette), HUSMANN (Die 3- u. 4 stim. Notre-Dame-Organa [dans : *Publ. älterer Musik,* XI]).

Concernant le XIVe siècle, auquel appartiennent nos deux motets, citons :

LUDWIG Fr. : Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. Dans *Sammelbände d. Internat. Musikgesellschaft.* IV, (1902-03), 16-69.

WOLF Joh. : Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460. T. 1-3 (1904).

BESSELER Heinrich : Studien zur Musik des Mittelalters. I. Neue Quellen des 14. u. beginnenden 15. Jhs. II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry. In : *Archiv f. MW.*, VII (1925), 167-252 ; VIII (1926), 137-258.

SCHNEIDER Marius : Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Berlin, Phil. Diss., 1930.

(2) Ce ms d'origine française (peut-être avignonnaise) a été découvert en 1921. Il est postérieur à 1356 et contient 81 compositions, dont 37 motets. Voir BORGHEZIO Gino : Un prezioso codice musicale ignorato della biblioteca capitolare d'Ivrea. Vicenza, 1921.

— : Poesie musicali latine e francesi in un codice ignorato della biblioteca capitolare d'Ivrea. In : *Archivum romanicum,* V (1921), 173-186.

BESSELER Heinrich : Studien... I. In : *Arch. f. MW.*, VII, 185-195.

(3) Cet important recueil écrit en 1376 et dont il ne subsiste que la première double-feuille a fait l'objet dans la présente revue (t. X, 1926) d'une étude de DROZ E. et THIBAUT G. : Un chansonnier de Philippe le Bon. — Voir en outre : BESSELER : Studien... Nachtrag. In : *Arch. f. MW.*, VIII, 235-241.

qui est vraisemblablement la plus ancienne, le motet de Philippe de Vitry (1291-1361) (1).

Mais arrêtons-nous tout d'abord à l'ensemble de la production de celui que Pétrarque appelait « litteratissimus homo », et résumons ce qu'on en connaît jusqu'à ce jour.

Ses œuvres durent être assez rares, semble-t-il, pour qu'avec une telle réputation il nous en soit resté un si petit nombre. Si, en effet, il fut poète, en écrivant le *Dit de Franc Gonthier* et l'allégorie du *Chapel des fleurs de lis* (entre 1332-35), c'est surtout comme musicien qu'il fut célèbre et qu'il nous intéresse ici. Tous les théoriciens contemporains le désignent comme le plus considérable de son temps et comme le précurseur d'un art nouveau. Simon Tunstede († 1369) le nomme « flos et gemma cantorum », Théodoric de Campo « flos totius mundi musicorum » et Gasse de la Bigne

« Phelippe de Vitry eust nom,
Qui mieulx sceut motetz qu nul hom ».

Il faut remarquer que son activité musicale fut surtout celle de sa jeunesse : les quatre motets de *Fauvel* (1316) sont antérieurs à sa vingt-cinquième année et il écrivit son *Ars nova* (2), où sont cités treize motets, vers sa trentième année. Or, à part ce traité fameux et dont l'authenticité n'est plus mise en doute, ses œuvres, qui eurent certainement une influence décisive, sont restées inconnues jusqu'en 1921. Voici ce que nous en font connaître les travaux de Borghezio, Droz et Thibaut, et Besseler (voir la bibliographie à la page précédente). Ce sont uniquement des motets.

A. Ceux qu'on peut lui attribuer avec certitude.

1. Douce playsence est d'amer loyalment
   Garison selon nature
   Tenor : Neuma quinti toni.

Manuscrits. — Ivrée n° 37, fol. 23-24. — Trémoille (disparu), n° 36, fol. 17-18. —

Edition. — *Arch. f. MW.*, VII, 249.

---

(1) Pour la biographie de ce musicien, précurseur de l'humanisme, chanoine puis évêque, maître des requêtes à l'Hôtel du Roi, voir Coville A. : Philippe de Vitri, notes biographiques. Dans *Romania,* t. LIX, 62e année (1933), 520-547.

Pognon E. : Du nouveau sur Philippe de Vitri et ses amis. Dans : *Humanisme et renaissance,* VI (1939), 48-55.

Wolf J. : Geschichte d. Mensural-Notation, I, 63 ss.

(2) Ed. dans : *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem...* ed. E. de Coussemaker, t. III, 13-22.

Cité comme œuvre de Vitry par Gasse de la Bigne (*Coussemaker*, Script. III, p. IX) ; cité aussi 2 fois dans l'*Ars nova* (1). Œuvre de jeunesse et la seule connue avec textes français.

2. Vos quid admiramini
Gratissima virginis species
Tenor : Gaude gloriosa.

Mss. — Ivrée nº 13, fol. 8-9. — Cambrai 1328, nº 11, fol. 11. — Trémoïlle nº 49, fol. 22-23.

Ed. — *Arch. f. MW.*, VIII, 250. — *Besseler :* Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance (1931), p. 132 (début).

Cité comme œuvre de Vitry par Tunstede (*Couss.*, Script. IV, 268).

3. Cum statua Nabucodonosor metallina
Hugo, Hugo princeps invidie
Tenor : Magister invidie.

Mss. — Ivrée nº 22, fol. 14-15. — Cambrai 1328, nº 3, fol. 17 v. — Trémoille nº 4, fol. 2-3.

Cité avec le précédent par Tunstede. Œuvre polémique contre un calomniateur nommé Hugo. Si Vitry n'a pas cité ces deux motets dans son traité, c'est peut-être parce qu'ils sont postérieurs à sa rédaction.

B. Les deux motets suivants que l'auteur cite dans son traité et que l'analyse fait considérer comme ses œuvres.

4. Colla jugo subdere (Rep. hymn. 36305)
Bona condit cetera
Tenor : Colla.

Mss. — Ivrée nº 28, fol. 17-18. — Apt (2) nº 42, fol. 20-21. — Cambrai 1328 nº 6, fol. 19. — Trémoille nº 1, fol. 1. — Strasbourg (3) nº 110, fol. 69-70.

Ed. — *Arch. f. MW.*, VIII, 247. — GASTOUÉ : Le ms d'Apt, 139-142, avec facs. — DROZ et THIBAUT dans *Revue de musicologie*, X (févr.).

---

(1) Sur les citations de Vitry, voici ce que dit BESSELER : « Es scheint, als zitiere Vitry in seiner ungewöhnlich selbständigen und sicher auftretenden Ars nova... ausschliesslich oder vorwiegend seine eigenen Motette » (*Arch. f. MW.*, VIII, 192). Or sur les 13 citations, 6 sont des œuvres retrouvées et qui sont donc comprises dans la présente liste (nºs 1, 4, 5, 6, 7, 8). Les 7 autres ont disparu : ce sont, d'après l'incipit du « motet » : *Deus judex fortis* — *Misera* — *Thoma tibi obsequia* — *Plures errores* — *Gratia miseri* — *Quelz avis* — *Clarbuch* [Claire bouche ?].

(2) Manuscrit vraisemblablement avignonais, témoin ou écho du répertoire de la chapelle papale ; il a été édité par GASTOUÉ : Le manuscrit de musique du Trésor d'Apt (XIVe-XVe siècle) dans les *Publications de la Société Française de Musicologie*, 1re série, t. X (1936).

(3) Strasbourg 222 C 22, ms brûlé en 1870, mais copié partiellement par Coussemaker. Voir VAN DEN BORREN Ch. dans : *Annales de l'Acad. Royale d'Archéologie de Belgique*, 71-73 (1923-25). — *Arch. f. MW.*, VII, 218. — LUDWIG dans : *Publ. älterer Musik*, III, 1, 37.

— GASTOUÉ dans *Revue du chant grégorien*, XI, 39 et dans : *Rivista mus. italiana*, XI, 283.

5. Tuba sacra fidei
   In arboris empiro prospere
   Tenor : Virgo sum.

Mss. — Ivrée nº 24, fol. 15-16. — Trémoille nº 81, fol. 33-34.

Ed. — *Arch. f. MW.*, VIII, 245. — BESSELER : Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance 128 (début).

BESSELER : « Die Verfasserschaft Vitrys, nahegelegt durch die ausserordentliche Berühmtheit dieses Werks und das Zitat in der « Ars nova », wird durch den Vergleich der Melodik etwa mit der von *Colla* — *Bona* oder *Vos quid* — *Gratissima* durchaus bestätigt » (*Arch. f. MW.*, VIII, 196).

C. Les trois motets suivants, cités dans l'*Ars nova* et qui se trouvent dans le *Roman de Fauvel* (1), qui doivent donc être des œuvres de jeunesse de Vitry.

6. Orbis orbatus oculis
   Vos pastores
   Tenor : Fur non venit.

Mss. — Fauvel nº 6, fol. 6.

La ressemblance de cette œuvre avec la manière antérieure de Pierre de la Croix rend l'attribution à Vitry bien douteuse encore.

7. Firmissime fidem teneamus (Rep. hymn. 26656).
   Adesto sancta trinitas
   Tenor : Alleluia Benedictus.

Mss. — Fauvel nº 20, fol. 43.

Ed. — WOLF dans *Kirchenmus. Jahrbuch*, XIV (1899), 19. — *Arch. f. MW.*, VIII, 193 (début). — BESSELER : Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance, 174 (début). — *Analecta hymn.*, XXXIV, 45 (texte du triple).

8. Garrit Gallus
   In nova fert animus (Rep. hymn. 28089).
   Tenor.

Mss. — Fauvel nº 22, fol. 44. — Paris B. N. Coll. de Picardie 67, nº 2, fol. 67.

Ed. — P. MEYER dans *Bulletin de la Soc. des anciens textes français* 34 (1908), p. 50 (texte du triple). — *Analecta hymn.*, XX, 32 (texte du motet).

---

(1) Paris, Bibl. Nat., mss Franç. 146. Version de l'année 1316, reprod. en fac-similé par P. AUBRY (1907) et publ. par LÅNGFORS *(Société des anciens textes français)*, 1914-19. — Voir WOLF : Gesch. d. Mensural-Notation I, 40 ss.

D. Les motets suivants dont l'attribution à Vitry est vraisemblable.

9. Tribum quem non abhorruit
Quoniam secta latronum
Tenor : Merito haec patimur.

Mss. — Fauvel n° 18, fol. 41 v.

Ed. — Wolf : Gesch. d. Mensural-Notation II-III, n° 78.

Le style en est si proche de celui de *Firmissime* — *Adesto* que l'œuvre doit être attribuée au même auteur.

10. Impudenter circuivi (Rep. hymn. 27974 et 38112)
Virtutibus laudabilis (Rep. hymn. 34675).
Tenor : Alma.

Mss. — Ivrée n° 6, fol. 4-5. — Apt n° 16, fol. 13-14. — Strasbourg n° 30, fol. 20 (ténor et contre-ténor réduits à 1 seule voix). — Berne 218, n° 2.

Ed. — Gastoué : Le ms d'Apt 49-56. — Gastoué dans *Revue de chant grég.*, XI, 39 (texte). — *Analecta hymn.*, XXXII, 112 (texte du triple) et XXXII, 232 (texte du motet).

Attribué à Vitry sur la foi du ms de Strasbourg ; mais Besseler le met en doute parce que cette source contient des erreurs d'attributions assez graves. Quant au style, il ne contredit pas à celui de Vitry.

11. Petre clemens tam re quam nomine
Lugentium siccentur oculi
Tenor.

Mss. — Ivrée n° 51, fol. 37-38 — Paris, B. N. lat. 3343, fol. 50 r. — Trémoille, n° 24, fol. 12-13.

Ed. — *Arch. f. MW.*, VIII, 225 (début).

Motet dédié à Clément VI (Pierre Roger de Limoges) élu pape en 1342 et mort en 1352. Il est attribué à Vitry dans B. N. lat. 3343 : « Hunc motetum fecit Philippus de Vittriaco pro papa Clemente ». Ce serait donc une œuvre relativement tardive.

12. Dantur officia burse consilio (Rep. hymn. 36566)
Quid scire proderit nova et vetera
Tenor : [Dantur officia].

Mss. — Ivrée n° 8, fol. 6. — Apt n° 43, fol. 21 r. — Strasbourg n° 73.

Ed. — Gastoué : Le ms d'Apt 142-144. — Gastoué dans *Revue de chant grég.*, XI, 39 et *Rivista mus. Italiana*, XI, 284 (texte). — *Arch. f. MW.*, VII, 192 (texte).

Donné par Gastoué comme une œuvre probable de Vitry. Cette mordante épigramme semble être dirigée contre la curie d'Avignon.

C'est donc à cette liste qu'il convient d'ajouter dorénavant le motet typique et intéressant. (Voir page 47).

13. O canenda vulgo per compita
Rex quem metrorum depingit prima figura
Tenor : Rex regum.

Mss. — Ivrée n° 70, fol. 55. — Trémoille n° 42, fol. 19-20. — Fribourg, fol. isolé 86 v. d'un recueil disparu, tiré de l'incunable Z 260.

Ed. — *Arch. f. MW.*, VIII, 218 (texte du motet).

En voici le texte :

[Triplum].

O canenda vulgo p*er* co*m*pita (1)
ab et*er*no belial deducta
seculor*um* nephanda rabies
et delira canum insanies
q*uem* cu*m* nequis carpere dentibus (2)
criminaris neq*ue* lactrattib*us*
danum colens tu quid p*er*sequeris
viru*m* iustum et tuo deseris
rege regi q*uem* decor actuum
illuminat q*uem* genus strenuum
et sanctoru*m* multa affinitas
sibi facta lux splendor claritas
corruscantem reddit pre ce[te]ris
q*uem*admodu*m* nocturnis sideris
iubar phebus p*er*ventus obtulit
dei proth dolor lapsu*m* quem p*er*tulit
iherusalem dominu*m* propriu*m*
ih*esu*m sp*er*ne*n*s habes i*n* socium.

[Motetus.]

Rex que*m* metroru*m* depingit p*ri*ma figura
omne tenens in se q*uo*d dat natura beatis
bazis iusticie troianus iulius ausu
ecclesie tuctor machabeus in arma
rura cole*n*s legu*m* scrutator theologie
Temperie sup*er*ans augustum iulius hemo (3)
virtutes cui*us* mores gen*us* actaq*ue* nati
scrib*ere* no*n* posse[m] possi[n]t sup*er* et*he*ra scribi.

Rex regum. Tenor.

Traduction : [Triple] Il faut te publier par les carrefours à la face du monde, fureur abominable de cette époque, amenée sur terre par l'éternel Satan, folie de chiens enragés. Celui que tu ne peux déchirer de tes dents ni par tes aboiements, tu l'accuses et cherches à lui nuire. Pourquoi persécutes-tu cet homme juste et refuses-tu l'obéissance à ton roi ? un roi que rend glorieux l'éclat de ses actions, un roi que sa race courageuse, sa proche parenté avec des saints, la splendeur et la magnificence font briller par-dessus tous les autres comme le soleil à son réveil éblouit par

(1) Ms. : computa (Ivrée idem).
(2) dantibus.
(3) Forme archaïque de *homo*.

sa lumière les astres nocturnes. Tu t'associes, hélas, au péché contre Dieu que Jérusalem a commis en méprisant son propre seigneur Jésus.

[Motet] Roi que je chante dans mes premiers vers, tu possèdes toutes les qualités dont la nature comble les heureux : tu es le fondement de la justice, par ton courage tu es pareil au héros troyen, tu es un Macchabée protecteur de l'Eglise, un Hector en armes. Tu honores ton pays et tu es savant des doctrines théologiques ; par ta modération tu surpasses Auguste. Je ne saurais assez célébrer tes vertus, ton caractère, ta race et tes hauts-faits ; puissent-ils être célébrés dans les cieux.

A propos de la langue employée, il faut noter que la majorité des motets de l'*Ars nova*, quoique profanes, sont en latin, tandis qu'à la fin du XIII[e] siècle la proportion était inverse ; on sait d'autre part que Machaut, sur ses 23 motets en a écrit seulement 6 en latin (1).

Le texte du motet est en vers *métriques*. Il comporte 8 hexamètres classiques. Malgré la faveur très grande de la poésie rythmique, l'art métrique eut encore durant tout le moyen âge ses partisans fidèles imitant Virgile et Ovide.

Le triple par contre est en vers *rythmiques* : 18 vers de 10 syllabes à rimes plates. Vitry concilie ainsi d'une manière inattendue les deux courants.

L'intérêt historique de ce motet n'est pas négligeable, car il se rapporte à un événement ou à un personnage contemporain. Quel était en effet ce « roi des rois » qu'a voulu chanter notre musicien ? Pour le découvrir il suffit de lire l'acrostiche formé au motet : R O B E R T V S . — C'est bien là une de ces subtilités dont parle J. de Grouchy et dont les versificateurs de l'époque étaient friands. — Les contemporains devaient le connaître ce Robert d'Anjou, dit le Sage, roi de Naples et de Sicile (1278-1343 (2). Il était neveu de saint Louis — *et sanctorum multa affinitas* — ; il fut couronné à Avignon en 1309, mais aussitôt en butte à des accusations injustes. Dès 1310 il eut à soutenir, souvent sans succès, des luttes contre l'empereur Henri VII et contre Frédéric II roi de Sicile. Battu, il prit le parti du pape et des Guelfes.

(1) D'ailleurs, au XIV[e] siècle, le latin n'était plus qu'une langue de savants et de lettrés, vaincue peu à peu par la rivalité et la vitalité des langues nationales. Preuve en soit Pétrarque dont le renom se fonde sur ses poésies lyriques en italien bien plus que sur son épopée latine *Africa*, frustrée dans ses ambitions d'immortalité. — Voir à ce sujet : J. DE GHELLINCK, L'essor de la littérature latine au XII[e] siècle. Bruxelles, 1946 *(Museum Lessianum)*, t. II, 203 ss.

(2) *Enciclopedia Italiana*, Art. Roberto. — DE BOÜARD A., L. régime politique... de Rome au moyen âge, p. 94.

Il fut encore en guerre continuelle avec Louis de Bavière et les Gibelins. Le pape le protégea et lui confia de hautes charges. Ses contemporains nous le dépeignent comme un esprit juste, curieux des arts et des sciences, écrivain et orateur (1). Il eut à sa cour Pétrarque et Boccace ; le premier était plein d'admiration pour lui et le choisit comme juge de sa propre valeur poétique. Giovio le considérait comme un génie protecteur déclaré des beaux-arts. Dans cette période de fine culture intellectuelle de l'aristocratie, Robert d'Anjou ne faisait que suivre l'exemple des grandes cours princières, ecclésiastiques ou civiles qui favorisaient et encourageaient l'essor de la vie littéraire en France (Paris, Sens, Avignon) aussi bien qu'en Italie (Palerme) et qu'en Angleterre (Cantorbéry, Durham).

On remarquera comment, ayant à célébrer un roi, Vitry choisit dans les textes sacrés l'expression la plus opportune et la développa de deux manières : d'abord en décernant à son héros les louanges les plus flatteuses, une seconde fois en foudroyant ses détracteurs.

L'analyse musicale permet de nous rendre compte de la structure du *motet isorythmique* dont Vitry serait l'inventeur.

Examinons d'abord le ténor, base de tout l'édifice. La mélodie qu'a choisie Vitry (2) se présente ainsi :



transcrite en notation moderne :



Cette mélodie ou *color* se répète une fois intégralement, puis une nouvelle fois en valeurs diminuées de moitié. On relèvera la division en groupes rythmiques (marqués ici par des *) qui scinde cette mélodie en 4 périodes ou *talea* (tailles). D'où le schéma : 8 pér. (de 6 mes.) + 4 pér. dim. ; 1 col. = 4 tal. (3).

(1) « E fate re di tal ch'è da sermone ». DANTE, Paradiso, VIII, 147.

(2) Il existe dans les interpolations du *Roman de Fauvel* un motet *O Philippe — Servant regem — Tenor* : *Rex regum* (Ed. dans WOLF, Gesch. d. Mensural-Notation II-III, n° 10) ; mais il s'agit d'une autre mélodie du ténor, tirée du Répons « Ecce apparebit Dominus ». La source de la présente mélodie m'est restée inconnue.

(3) J'ai mis en évidence dans mes transcriptions, suivant l'exemple de Besseler et de Ludwig, cette disposition particulière.

Cette ordonnance rythmique assez simple encore marque une régularité, un rationalisme qui caractérise l'apport de Vitry dans la technique de son temps.

Pour donner plus d'ampleur à cette base, le compositeur y a joint un contre-ténor de la même tessiture, qui se croise parfois avec le ténor et qui est également soumis à l'isorythmie.

Sur ces deux voix instrumentales se développe le motet. Sa tessiture (voix d'homme) est comprise dans l'octave supérieure au ténor et ne dépasse que rarement cette limite. Il est aussi sectionné de telle sorte qu'à chaque taille du ténor corresponde un fragment de mélodie comportant un vers. L'isorythmie — qu'il conviendrait de nommer plutôt l' « isopériodique » — se borne ici à l'entrée de cette voix 1 ½ mesure après le ténor, la première taille exceptée, et à la longueur de chaque période. En revanche on y trouve de nombreuses séquences rythmiques (p. ex. aux mes. 2-3, 5-6, 14-15, 17-18, etc.).

Relevons que Vitry ne se sert pas des signes — dont il serait pourtant l'inventeur — qui marquent la nature du rythme adopté ; il faut le déduire de l'emploi des signes de silences et de certaines dispositions de valeurs de notes : ainsi les traits verticaux comprenant deux espaces dans la portée indiquent que l'on est en *modus imperfectus* (division binaire de la *longa*) ; la présence répétée de deux semi-brèves entre deux brèves fait conclure au *tempus imperfectum* (division binaire de la brève), tandis que la *prolatio major* (division ternaire de la semi-brève) se reconnaît au retour des groupes de trois minimes entre des valeurs plus grandes, ou des groupes semi-brève + minime ou encore aux valeurs de silences du hoquet.

La mélodie du triple, munie d'un texte plus long, est aussi plus animée. Elle se meut sensiblement dans l'espace d'une octave au-dessus du contre-ténor, ou d'une douzième au-dessus du ténor (voix d'alto, garçon ou fausset). Comme précédemment, elle est scindée en 8 parties, correspondant aux 8 périodes de 6 mes. du ténor. Mais ici une taille comporte deux vers, sauf la première qui en a quatre ; en outre le triple entre chaque fois une mesure après le ténor, sauf au début, car c'était l'habitude de commencer un motet par toutes les voix simultanément. Comme précédemment encore, on rencontre des séquences rythmiques et des imitations entre le motet et le triple. Ce n'est pas la première apparition de l'imitation, mais on est encore à la première étape d'un procédé susceptible d'ajouter de l'intérêt et de l'unité à la composition, procédé appelé par la suite à une fortune sans pareille.

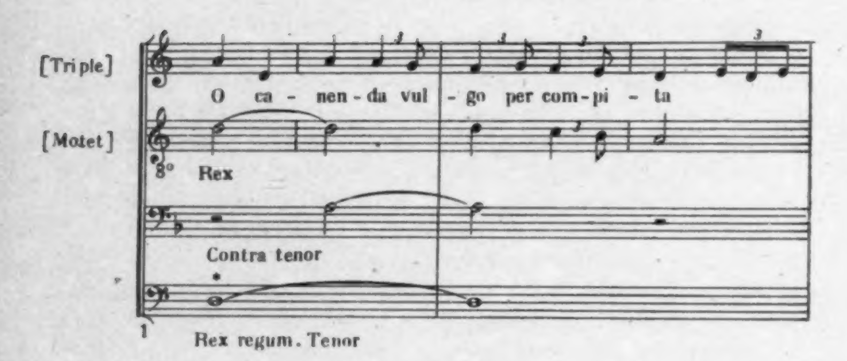
Par son allure générale donc, le triple ressemble assez au motet, et c'est une caractéristique de l'*Ars nova* que de voir s'atténuer les différences entre les parties vocales, tandis que s'accentue le contraste avec le ténor instrumental.

Mais la composition n'est pas terminée : il reste à ces deux voix une espèce de *coda* correspondant à la diminution du ténor et contre-ténor. A ce moment en effet l'œuvre est couronnée par un magistral hoquet. S'il ne s'agit pas là d'une nouveauté de l'*Ars nova*, rarement encore on avait rencontré un hoquet d'une telle ampleur. Au motet il se développe d'une manière tout à fait libre, tandis qu'il est strictement isorythmique au triple.

Quant à la tonalité et à ce qu'on pourrait appeler le tissu harmonique, ils sont intimement liés à la mélodie du ténor : d'où ce manque de détermination tonale — on commence dans le ton de *ré* pour passer à des repos cadentiels en *mi*, *do* et achever en *sol*. Cependant la moitié des cadences et la finale surtout laissent une nette impression de majeur. Au cours de la composition on trouve, coïncidant avec l'attaque de chaque note du ténor et même pour chaque brève, les consonnances d'octave et de quinte et de fréquentes tierces formant des accords parfaits mineurs ou majeurs (dès le XIIIe siècle la tierce était pratiquement comprise au nombre des consonnances et ici on l'entend même souvent aux repos cadentiels). Les rares exceptions, telle que la dissonnance de la mesure 5 (*do* au triple contre *ré* au motet) s'expliquent par la règle des théoriciens selon laquelle si le triple est discordant avec le motet il sera consonnant avec le ténor et *vice-versa*. D'autre part entre ce que nous nommerions les « temps forts », c'est un entrelacs de notes se déroulant avec une liberté mélodique, une indépendance harmonique très grandes ; c'est que les règles de la conduite des voix — observée d'ailleurs sans rigueur — n'étaient valables que pour l'enchaînement des accords coïncidant avec le commencement d'une mesure de brève et ne concerne pas ce qui est entre deux (entre nos barres de mesures).

L'élément rythmique est donc visiblement le principe constructif majeur, la préoccupation constante de Vitry. Mais cette préoccupation d'architecte et le souci de varier les détails rythmiques se sont exercés aux dépens même de la conduite mélodique qui semble se développer en guirlandes et manquer un peu de plastique et de naturel. Cependant à l'audition on se sent surtout emporté par un élan peu ordinaire et par un tempérament vigoureux.

PHILIPPE DE VITRY







(1) *A lire peut être ainsi:*





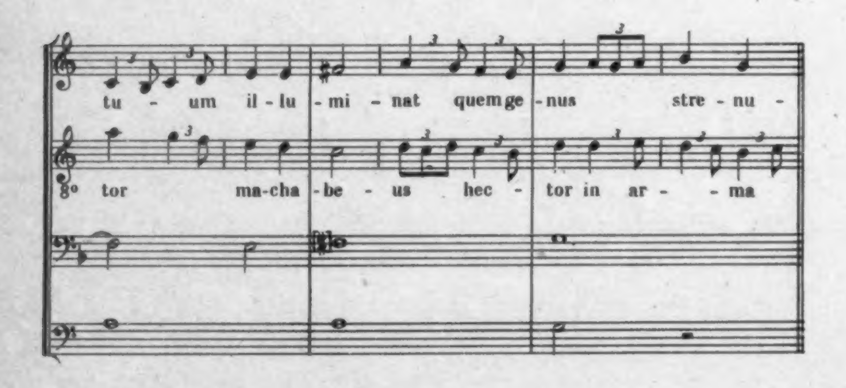


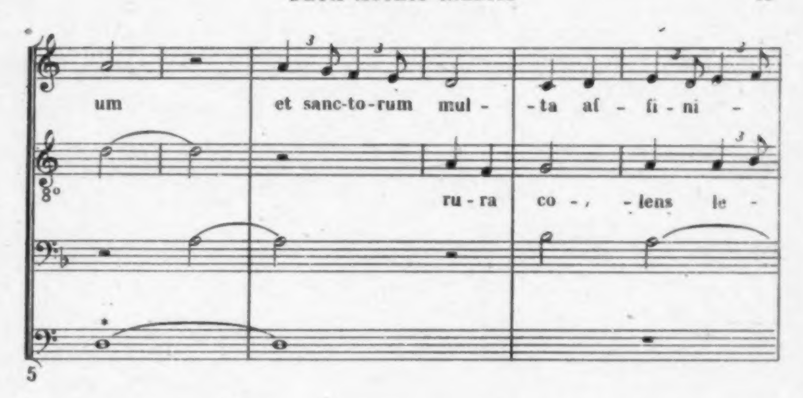
(1) *Ms.: minime au lieu de semi-minime.*

(2) *Ms.: dièze, à reculer vraisemblablement de deux notes!*


ris vi-rum jus - tum et tu - - o de - se -
8° ae tro-ja - nus ju - li - -us au - -

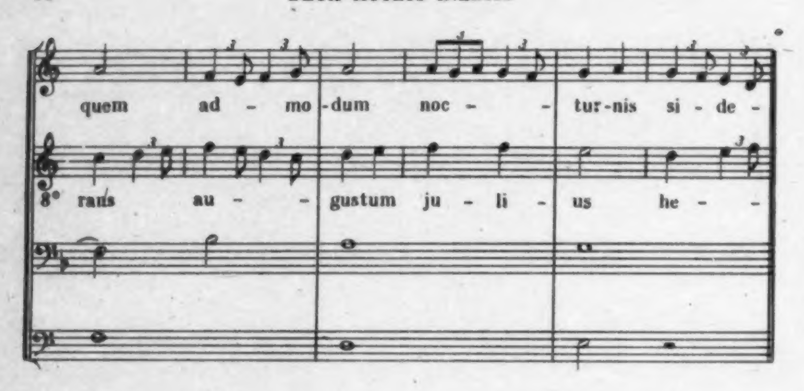

ris re - ge re - gi quem de - cor · ac - -
8° su, ec - cle - si - ae tu -
4


tu - um il - lu - mi - nat quem ge - nus stre - nu -
8° tor ma-cha - be - us hec - tor in ar - ma

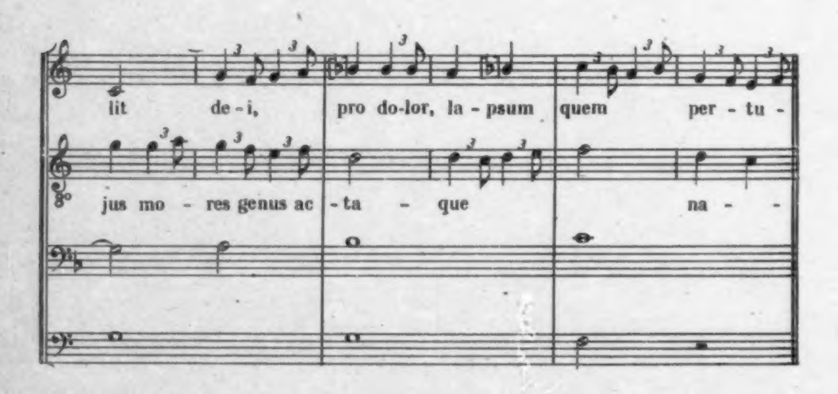

um et sanc-to-rum mul - - ta af - fi - ni -
ru - ra co - , - lens le -
5


tas si - bi fac-ta, lux, splen - dor, cla - - ri
gum: scru - ta - tor the - o - lo - gi - -


tas cor-rus cantem red - dit prae - ce - te - ris
ae tem - pe - ri - e su - pe -
6


quem ad - mo - dum noc - - tur-nis si - de -
raus au - - gustum ju - li - us he - -


ris ju - bar phe-bus per - ven - tus ob - tu -
mo vir - tu - - tes cu - -
7

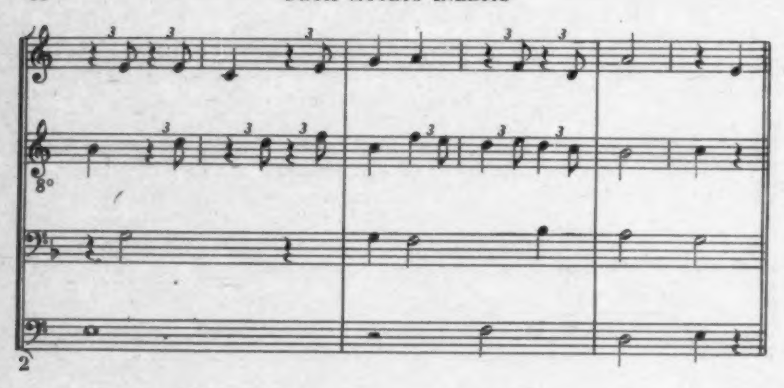

lit de - i, pro do-lor, la - psum quem per - tu -
jus mo - res genus ac - ta - que na - -

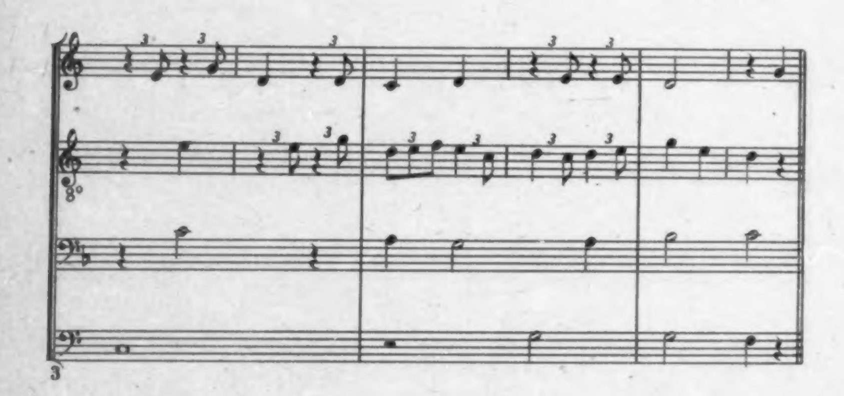


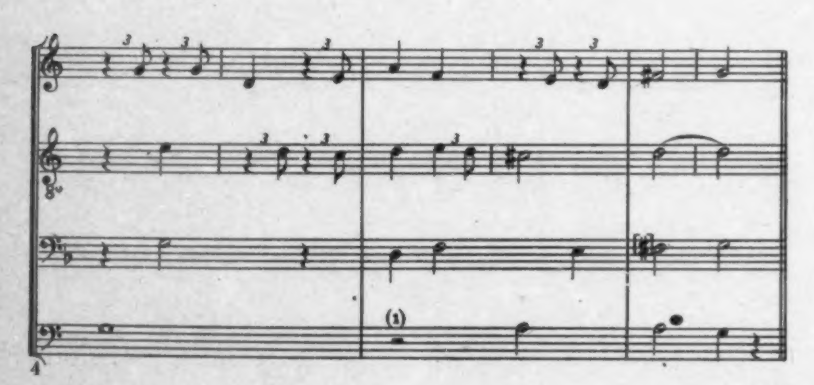




(1) *Ms: Si au lieu de La.*







(1) *Manque dans le ms.*

Guillaume de Machaut (né vers 1300, mort en 1377) (1) est mieux connu que Philippe de Vitry, car son nom domine tout le XIVe siècle et ses œuvres, déjà fameuses en son temps, nous ont été transmises par de nombreux manuscrits dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre. Ces œuvres d'ailleurs ont fait l'objet de publications complètes et définitives, tant pour le texte (2) que pour la musique (3). Il fut le plus illustre metteur en œuvre des idées de Vitry qu'il a peut-être connu personnellement, et son influence se manifeste jusqu'au XVe siècle non seulement en France et en Bourgogne en particulier, mais jusqu'à Prague où il avait séjourné.

L'attribution d'un nouveau motet à Machaut ne laisse pas d'être troublante : en effet ce musicien semble avoir pris un soin particulier de la publication de ses œuvres et on connaît plus de trente manuscrits qui nous les livrent (voir Ludwig dans : *Publikationen älterer Musik,* III, 1). Il faut noter cependant que la question des sources n'est pas définitivement close, car on sait par d'anciens inventaires que des livres de Machaut et des recueils de motets sont aujourd'hui perdus. Ainsi une nouvelle attribution à Machaut n'a rien d'invraisemblable. D'autant plus que la critique interne de ce motet n'y contredit aucunement. Jusqu'à preuve du contraire, cette attribution est donc admissible.

Voici le texte de ce motet. Comme je l'ai dit en commençant, il est bien détérioré dans notre manuscrit. Aussi je le complète par les leçons du manuscrit d'Ivrée dont M. le professeur Ernest Hoepffner de l'Université de Strasbourg a eu la grande bienveillance de me transmettre une copie qu'il a faite sur une photo que possède Mme Y. Rokseth. Malheureusement aussi, ce texte est mauvais et les leçons défectueuses y pullulent. M. Hoepffner voudra bien

---

(1) Concernant sa biographie, voir l'introduction des ouvrages cités ci-dessous, et aussi : WOLF J., Gesch. d. Mensural-Notation, I, 153 ss. En outre MACHABEY dans : *Revue musicale*, XII (1931), n° d'avril-mai.

(2) Œuvres de Guillaume de Machaut. Publ. par Ernest HOEPFFNER, t. 1-3, Paris, 1908-21 *(Société des Anciens textes français).* — Guillaume de Machaut : Poésies lyriques. Ed. compl. avec introd. et glossaire par V. CHICHMAREF, 2 vol., Paris, 1909.

(3) 40 ballades, 21 rondeaux, 38 virelais, 15 poèmes lyriques de « Remède de Fortune » et « Voir dit », 23 motets, 24 lais et une messe que la tradition dit avoir été composée en 1364 pour le sacre de Charles V. Publ. par Fr. LUDWIG dans : Guillaume de Machaut : Musikalische Werke. Bd 1-3 Leipzig, 1926-29 (*Publikationen älterer Musik.* Jg 1,1 ; 3,1 ; 4,2). Un 4e vol. comprenant la messe et les lais est encore à paraître.

trouver ici l'expression de ma vive reconnaissance pour ce service et pour les précieuses indications qu'il m'a fournies et qu'on trouvera plus loin concernant la versification et la langue de Machaut.

[Triple.]

L[i] enseignem*ent* de chaton
le sens q*ui* fut en salemon
la largesse la co*ur*toysie
qu alixandre hot en sa vie (1)
ne puet (2) estre *com*paree
a celle (3) qui toute bo*n*te
ha en li (4) de ce ha la no*m*
Et a ses euures le voit on
pour ce ly ay ie tout don*n*e
mo*n* cuer mo*n* corps tout mo*n* aye
quar beaute *est* en li e*n*close (5)
tout autressi com*m*e la rose
est sur toutes les fleurs prisee (6)
doit estre ma dame e*n*seignie
sur toutes aut*res* souveraine
am*our* la tie*n*t e*n* sa demain*n*e
q*ui* nuit et iour belle doctrine (7)
loiaute tote a li s e*n*cline
do*n*t (8) ne li doit nulz deveer
d amo*urs* la couronne a porter.

[Motet.]

De touz les bie*n*s q*u* amo*urs* ha a donner
ma dame en e*st* toute la miex partie
el la maniere *et* sens (9) p*our* le garder (10)
et s a (11) regart amorex sa*n*s envie
pour cuer d ama*n*t p*er*cier sa*n*s endurer (12)
Et q*uan*t en li ha si tres gr*an*t mestrie

---

(1) Ivrée : *qu alexandres ot en sa vie.* Mais la leçon de Frib. donne aussi 8 pieds et elle est absolument correcte.

(2) Lire : *pueent* ? Mais *comparee* est bien au singulier. Le vers est trop court et la rime exige *compare* : donc *pueent* serait possible.

(3) Ivrée : *celuy.*

(4) Ivrée : *luy.*

(5) Ivrée : *trabiautes est amli encore.*

(6) La rime exige *prisie,* forme correcte de l'ancien français.

(7) Lire : *bel la doctrine* ou bien : *bel l'endoctrine* ?

(8) Ivrée : *donc.*

(9) Ivrée : *ela maniere est sens.*

(10) Lire : *el a* ou *ell a maniere et sens pour se* ou *pour li garder* ?

(11) Ivrée : *son.* Mais la leçon de Frib. est la bonne : *et s'a* « et elle a aussi (un) regard amoureux ».

(12) Ivrée : *emmuer.*

Je la doi bien et (1) [tremir (2) et amer
quar sans tremir dame mort ie chiere (3)
et s en son ait] (4) estoit de ma partie
ne me p*ou*roit amo*urs* miex assener.

Ecce tu pulchra et (5) amica mea. (6) Tenor.

Le triple comporte 20 vers octosyllabiques à rimes plates ; mais le motet en a 10 décasyllabiques à rimes croisées. A cette indication on reconnaît que, comme chez Vitry et en général dans ce genre de composition, le triple sera plus animé. Ces deux formes de vers sont très courantes chez Machaut ; cependant ses motets présentent souvent, au point de vue prosodique une plus grande variété.

Hormis les vers 1 et 5 du triple, contenant probablement des lapsus de copiste, la versification est correcte. La langue est celle de Machaut : un mélange d'ancien français et de français moderne, caractéristique pour le milieu du XIVe siècle. Une forme d'origine picarde « enseignie » n'a rien d'étonnant.

Les idées exprimées et la forme précieuse voire guindée, l'allusion à Caton, Salomon et Alexandre, tout cela est du Machaut, mais se retrouve aussi ailleurs. Ne faut-il pas voir encore — ce qui est bien dans la manière de notre poète — dans le choix de ces trois noms de l'antiquité une énigme où se cacherait le nom de la dame élue : *Cassandre (Ca*ton, *Sa*lomon, Alex*andre)* ? Ce ne serait pas la seule énigme qu'il nous propose et ses rondeaux, p. ex. en contiennent plusieurs.

Dans ce double poème amoureux, dans cet hommage à sa dame, on ne manquera pas de remarquer que l'auteur reste bien dans la tradition française un peu conventionnelle : chez les trouvères du XIIIe siècle, la femme aimée est toujours la meilleure de France ; elle n'a cependant qu'un défaut : elle est sans merci. Guillaume de Machaut, louant sa dame parle aussi de son « regart amourex sans envie pour cuer d'amant percier » ; on retrouve ce même thème chez ses imitateurs et jusqu'à Alain Chartier dans sa « Belle dame sans mercy » (1424).

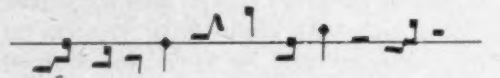
---

(1) Entre crochets la lacune de Fribourg comblée par la leçon d'Ivrée.
(2) Lire : *cremir* ou peut-être *servir*, à en juger d'après l's de notre ms.
(3) Ce vers inintelligible exige une rime en *ie* ; Ivrée donne nettement *chiere*, mais dans Frib. on croit pouvoir lire *cherie*.
(4) Ce passage inintelligible pourrait être lu dans Frib. *et si ...ioulier* (nom propre ?).
(5) Lire : *es*.
(6) Cant. des cant., I, 14. — Ivrée : Tenor (sans texte).

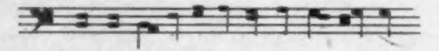
Notons enfin que, pour célébrer les qualités incomparables de sa dame, Machaut choisit comme ténor le texte de la Bible « Oui, tu es belle mon amie », lequel, dépouillé de tout rapport avec la liturgie — comme la mélodie elle-même, allongée et fragmentée, n'a plus rien du chant grégorien — s'adapte merveilleusement à ses fins. Ici encore, le rapport qui unit le texte du ténor avec ceux du motet et du triple est conservé intégralement, quoique transposé du sacré au profane.

Au point de vue musical, ce motet présente de très sensibles différences avec celui de Vitry : il s'agit non seulement du nombre des voix, mais surtout de l'isorythmie intégrale à toutes les voix, de la segmentation particulière du ténor et surtout d'un style mélodique d'une autre veine.

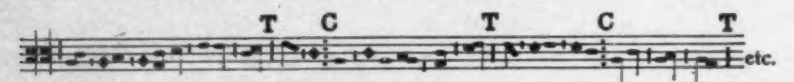
Le texte et la mélodie du ténor sont empruntés à la première antienne du premier nocturne de la fête de l'Annonciation dans les anciens antiphonaires. L'Antiphonaire de Lucques (1) donne la mélodie neumée suivante :



que l'on trouve notée ainsi dans les manuscrits fribourgeois (2) :



La version de Machaut est donc assez fidèle, mais supprime les dernières notes. Voici comme elle se présente :



transcrite en notation moderne :



(1) Bibl. Capit. 601 (XIIe s.) dans *Paléogr. mus.*, IX, 455.
(2) Breviarium Lausannense ms. sec. 14 (Bibl. Cant. et Univ. ,Fribourg), fol. 303 s. — Brev. Augustinorum ms. sec. 14 *(ibid.)*, fol. 334 v. — Antiph. ms. anni 1510 (Arch. capit. Sti Nicolai, Fribourg), pars aestiv. de sanctis, p. 266.

Le rythme en est bien plus différencié que celui du ténor de Vitry et sa répartition en tailles est plus compliquée : la *color* comporte 15 notes, la *talea* 12 seulement, si bien qu'il faut répéter quatre fois la *color* pour avoir 5 tailles complètes. Ainsi chaque *color* a un rythme différent et chaque *talea* une mélodie différente. Le schéma rythmique est donc : 5 pér. (de 9 mesures) ; 4 col. = 5 tal.

Quant au motet et au triple, leurs mélodies sont parfaitement isorythmiques et non plus seulement « isopériodiques » — ce qui ne signifie pas nécessairement progrès, il semble bien au contraire que ce schématisme soit plutôt un recul vers la sécheresse, le système. A chaque taille correspondent au motet 2 vers et au triple 4 vers ; mais cette répartition du texte est tout arbitraire et ne suit nullement le sens du poème. Le *modus perfectus*, le *tempus perfectum* et la *prolatio minor* se reconnaissent respectivement aux silences indiqués par des traits verticaux comprenant trois espaces, aux groupes brève + semibrève et aux groupes de quatre minimes. Les motifs et imitations rythmiques et mélodiques sont fréquents (p. ex. mes. 1-3, 8, 10-12, etc.). Il n'y a plus de partie entièrement hoquetée, mais seulement un passage assez bref au cours de chaque période, ce qui semble être presque une règle chez Machaut.

La ligne mélodique est moins drue que chez Vitry, mais plus ample et plus plastique grâce à des nuances rythmiques plus subtiles, une tension plus marquée vers la cadence et une utilisation plus hardie de toutes les ressources de l'*Ars nova*. L'harmonie trahit plus de recherches et de liberté ; les dissonances y sont plus nombreuses, audacieusement — mais délicieusement aussi — amenées ou résolues. Le caractère majeur, dominant dans l'œuvre de Machaut, et l'unité tonale (mode de *fa*) semblent mieux marqués que chez son devancier ; la cadence finale est typique pour Machaut.

Ce qui frappe lorsqu'on entend cette musique, c'est la liberté et l'expressivité de ces mélodies, de ces appogiatures et retards. Par cette souplesse de mouvements, Machaut se détourne de la clarté, de la rigueur trop schématique : les principes constructifs s'effacent, tandis que se dégage quelque chose de passionné et de tout subjectif.

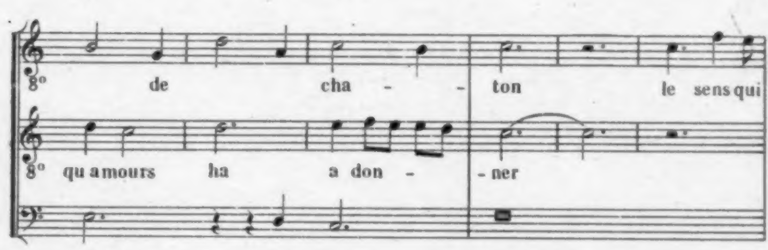
Cette polyphonie pure de l'*Ars antiqua* et de l'*Ars nova*, cet art harmonieusement proportionné et subtilement recherché, comment ne pas le mettre en parallèle avec l'art des bâtisseurs de cathédrales qui disposaient les différentes parties de l'édifice suivant des proportions savamment calculées, avec une liberté alliée à une rigueur sans exemple et pourtant produisant des chefs-d'œuvre

toujours différents et toujours vivants ! Aussi cet art musical médiéval, dont le motet n'est qu'un des aspects, n'a rien d'uniforme. En Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut deux tempéraments très divers se révèlent : Vitry plutôt théoricien, rigoureux sans froideur, bouillant de vie quoique rationnel ; Machaut plus musicien, sensible, tourmenté, se soumet à la forme et la domine tout à la fois. L'un attentif aux événements extérieurs et nous apportant un témoignage quasi historique ; l'autre personnel, nous expose ses joies et ses tourments amoureux. L'un véritablement classique, l'autre romantique (Besseler). Et pourtant deux contemporains, tous deux Champenois, clercs, notaires auprès de princes, poètes et musiciens. Ressemblance étrange des destinées, mais dissemblance non moins étrange des personnes !

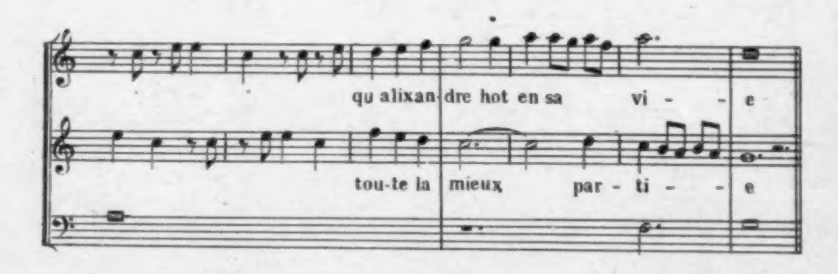
Gabriel Zwick.

GUILLAUME DE MACHAUT

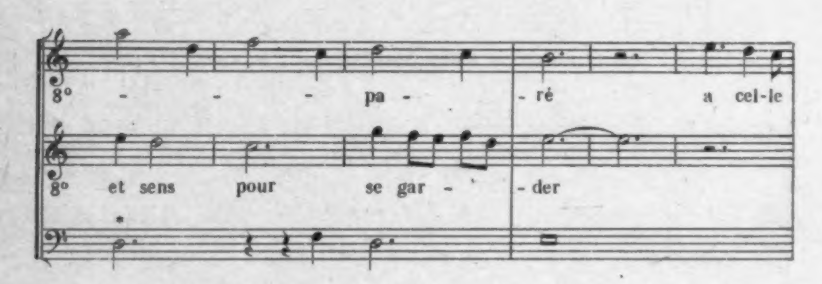


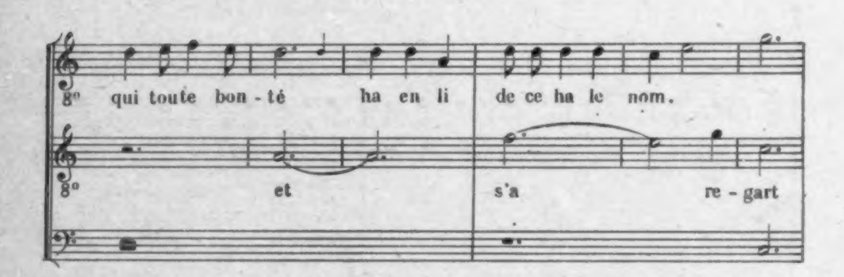


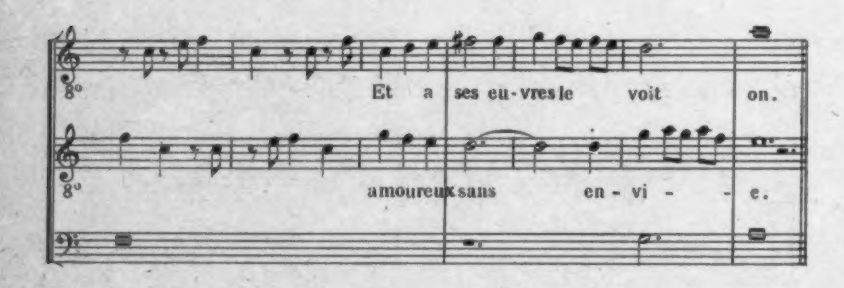





8°
ne pue - - - - ent es - - tre com-
8°
ell a ma - niere
II


8°
- - - pa - - ré a cel-le
8°
et sens pour se gar - - der


8°
qui toute bon - té ha en li de ce ha le nom.
8°
et s'a re - gart


8°
Et a ses eu-vres le voit on.
8°
amoureux sans en - vi - - e.


pour ce ly ay
pour cuer d a - mant
III
je tout don - né mon cuer, mon
per-cier sans en-du - rer.
corps, tout mon ay - é quar beauté est en li en clo - se
Et quant en li
tout autres-si com-me la ro - - se
ha si tres grant mes - tri - - e.

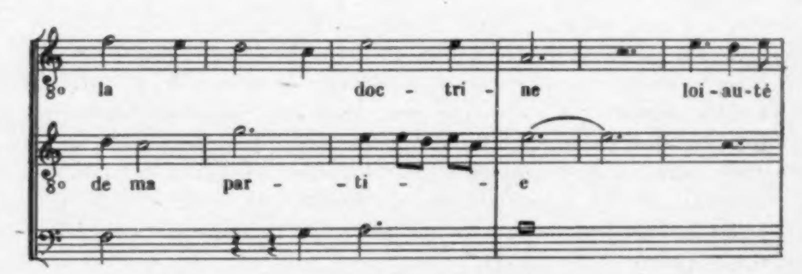

est sur tou - - - -
Je la doi bien
IV

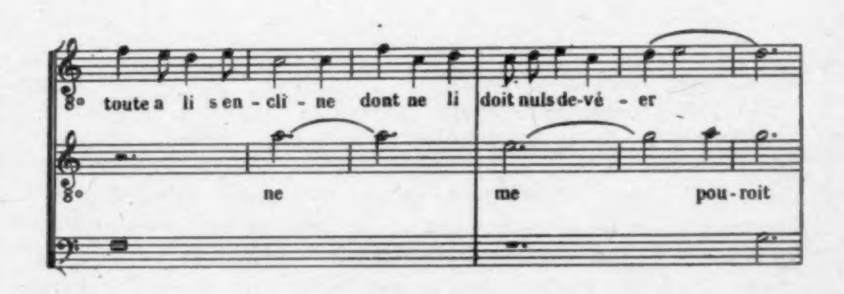

tes les fleurs pri - sé - e doit es-tre
et cre mir et a - - mer


ma dame en-sei - gni - e sur tou-tes autres sou-ve - rai - - ne
quar sans tre - mir


amour la tient en sa de - main - ne
dame mort je chie - ri - - e


qui nuit
et jour
bel
et
si [? ?] ier
es - toit,,
V


la
doc - tri -
ne
loi - au - té
de ma
par - - ti - -
e


toute a li s en - clì - ne dont ne li doit nuls de-vé - er
ne
me
pou - roit


d amours la cou-ronne a por - - ter.
amours mieux as - - se - - ner.

A PROPOS D'UN RECUEIL DE « CHANSONS » DE JEHAN CHARDAVOINE

Avant 1600 et après 1700, environ, le chant monodique en France atteste sa présence avec éclat ; entre ces deux dates, il semble disparaître, submergé pour ainsi dire sous l'immense production polyphonique. Mais Tiersot, l'un des premiers, signale avec exactitude et met en valeur « l'unique volume de chansons monodiques qui nous soit venu du XVI[e] siècle, le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville* de Jehan Chardavoine (1576) » (1).

PRÉSENTATION DU RECUEIL.

Ce Recueil de Chardavoine, après avoir appartenu à Favart et Weckerlin, se trouve maintenant à la Bibliothèque Nationale de Paris (2), et se présente sous la forme d'un petit in-8° (3), relié en parchemin. Certains folios qui manquent (4) ont été remplacés par des folios manuscrits, d'une main du XIX[e] siècle. On a, d'autre part, ajouté après le premier folio liminaire (à tort comme nous allons le constater) une photographie reproduisant le titre de l'exemplaire d'une édition de 1576, qui se trouvait à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Ce titre ainsi reproduit est le suivant :

LE // RECVEIL DES // PLVS BELLES ET EX- //cellentes chansons en forme de voix de ville, // tirées de diuers autheurs et Poëtes François, //

(1) H. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, Plon, 1889, p. 433.

(2) Cote : p ye 440.

(3) 109 × 73 mm.

(4) Le recueil comprend 281 ffs et 8 ffs liminaires. Le f° 228 est sauté dans le foliotage. Les 2[e], 3[e], 8[e] ffs liminaires et les ffs 280-281 manquent. Le f° 6 est mutilé.

tant anciens que modernes. // *Ausquelles a esté nouuellement adapté la Musique de // leur chant commun, à fin que chacun les puisse chan-// ter en tout endroit qu'il se trouuera, tant de voix // que sur les instruments.* // Par Iehan Chardavoine de Beau-fort en Anjou. // A Paris, // Chez Claude Micard, au Clos Bruneau, // à l'enseigne de la Chaire. // 1576. // Avec privilege dv Roy. //

La préface de Chardavoine (« Aux lecteurs salut ») a été copiée par une main du XIXe siècle et donne pour finir cette date : « De Paris, ce dixiesme jour de novembre mil cinq cens septante et cinq ». D'autre part, l' « Extraict du Privilège du Roy » copié par la même main est daté du « vingtième jour d'aoust l'an de grâce mil cinq cens quatre vingt ». Enfin immédiatement après, se présente sous cette forme la table des chansons :

Table des chan-//sons contenves en // ce présent Recueil, auquel tu cognois //tras (amy lecteur) qu'on a adiouté // plusieurs belles chãsons nouuelles // lesquelles n'auoyent encor // esté mis *(sic)* en musique // iusque à présent // Par // M. A. C.

Suit la liste des chansons par ordre alphabétique.

Les différentes éditions du Recueil.

On se trouve ici devant deux contradictions troublantes. Comment expliquer que le privilège du roi soit postérieur de cinq ans à la parution de l'édition. Comment surtout expliquer la présence des trois initiales M. A. C. : elles ne correspondent aucunement avec le nom de Jehan Chardavoine que nous voyons figurer sur la photographie du titre.

Cette phographie reproduit, en réalité, le titre de l'unique exemplaire de l'édition de 1576 que possédait la Bibliothèque Royale de Bruxelles et qui a été malheureusement égaré depuis plusieurs années (1).

Nous avons pu cependant, à l'aide de descriptions précises et détaillées (2), établir à propos de ce précieux volume les remarques suivantes :

---

(1) Ancienne note : Fonds Fétis n° 2380. Cette perte nous a été signalée en août 1946 par M. Lyna, conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale, et nous a été confirmé peu après par Mlle S. Clercx, conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.

(2) J. Denais, *Un musicien du XVIe siècle. Jehan Chardavoine de Beaufort en Anjou et le premier recueil imprimé de chansons populaires en* 1575-1576. Paris, Techener, 1889, pp. 15-18.

1° Le titre était exactement celui que reproduit la photographie incluse dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale.

2° Le privilège du roi était normalement daté du 20 août 1573 (20 août 1580 dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale).

3° Un index préliminaire prévenait ainsi le lecteur : « La table des chansons contenues en ce présent recueil, auquel tu noteras (amy lecteur) qu'on a mis par inadvertance le nombre de 55 iusques au nombre de 65 deux fois ; parquoy si tu cherches quelque chanson, cottée depuis ledit nombre de 55 jusqu'audit nombre de 65, et que tu ne la trouves au premier desdits nombres, tu la trouveras au deuxième d'iceux ».

4° Il comprenait 286 folios (l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale n'en a que 281).

5° Il contenait 190 chansons (l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale en donne un nombre inférieur : 170).

On peut en déduire que la photographie de l'édition de 1576 a été insérée à tort dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, qui appartient, lui, à une autre édition (1).

Laquelle ? Une date exacte nous est fournie par la comparaison avec une autre édition *intacte et complète*, qui se trouve au Musée de Chantilly (2) et dont voici le titre :

LE RECVEIL DES // PLUS BELLES ET EX- //cellentes chansons en forme de voix de // ville, tirées de diuers autheurs et Poëtes // François, tant anciens que modernes. // *Ausquelles a esté nouuellement adapté la Musique // de leur chant commun, à fin que chacun les puisse // chanter en tout endroit qu'il se trouuera, tant de voix que sur les instruments. //*
Reueu et augmenté de plusieurs belles chansons nou- //uelles outre les pressedentes impression. // (sic).
A Paris, // Chez Claude Micard, rue Saint Iean de // Latran, à l'enseigne de la bonne Foy. // 1588. //

Ici, il n'est plus fait mention du nom de Chardavoine. La date donnée à la fin de la préface est demeurée la même. (« De Paris ce dixiesme jour de novembre mil cinq cens septante et cinq »), et l'extrait du privilège est, comme dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale daté du « vintième jour d'aoust, l'an de grâce mil cinq cens quatre vingt ». A la page suivante, la table des chan-

---

(1) Ainsi s'explique l'erreur bien compréhensible de nombreux chercheurs. Cf. par exemple *Bibliographie des Poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle*, par G. THIBAULT et L. PERCEAU. Publications de la Société Française de Musicologie. Paris, Droz, 1941, pp. 54-55.

(2) Cote : XI D-88.

sons se présente dans les mêmes termes et de la même façon que dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, en particulier avec les trois initiales M. A. C.

Un autre exemplaire de la même édition se trouve à la Bibliothèque de Versailles (1). Le titre est semblable (2), le nom de Chardavoine est également passé sous silence. Seul le nom du libraire a changé : il s'agit cette fois-ci de « Marc Locqueneux, au Mont Saint-Hilaire, à l'enseigne de la Concorde. 1588 ». Ici encore à l'index de la table des chansons on retrouve les trois mystérieuses initiales mais inversées par suite d'une erreur typographique :

, Ɔ .A .M

L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale ne peut donc appartenir à l'édition de 1576, mais bien à celle de 1588.

Peut-être sera-t-il permis alors, d'expliquer le sens des trois initiales M. A. C. qui se trouvent dans les éditions de 1588, là où précisément le nom de Chardavoine a disparu du titre. Or, dans un catalogue d'auteurs angevins, dressé au début du XVIIIe siècle (3), il est fait mention de « Jehan Chardavoine musicien 1580 ». On sait d'autre part que, dans cette liste, pour un certain nombre de personnages, ces dates représentent celles de leur mort. Chardavoine aurait donc disparu vers 1580 (4), et les initiales M. A. C. qu'on retrouve dans les éditions de 1588, représenteraient peut-être celles d'un de ses fils.

On connaît donc pour le moment deux éditions, et deux seulement du recueil de Chardavoine :

---

(1) Cote : E 969-C. Gérold signale un autre exemplaire de Chardavoine à la Bibliothèque de Donaueschingen, in *Chansons populaires françaises des XVe et XVIe siècles*. Strasbourg, Bibliotheca Romanica, 1913. B. N., 8° Z 21186 (190-192). Dans sa bibliographie, page LI, Gérold indique sans préciser autrement à Versailles et Donaueschingen un « Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville... Paris, Marc Locqueneux (1575, 1580) ». Or nous savons que l'exemplaire de Versailles est de 1588 ; de quelle date est donc celui de Donaueschingen ?

(2) On retrouve la même remarque : « Reueu et augmenté... outre les pressédentes impression » *(sic)* et la même coquille !

(3) B. N., ms. fr. 17005, f° 65 v°.

(4) Il semble bien en tous cas qu'on trouve sa trace à Paris en 1571. M. François Lesure m'a aimablement signalé que dans le recueil de *Documents sur les libraires...* publié par Pichon et Vicaire, p. 145, se trouve une brève analyse d'un bail à rente du 6 juillet 1571 d'une maison, située près du Collège du Cardinal-Lemoine, cédée par Jehanne Guespin à Jehan Chardavoine « praticien ». L'original se trouve au Minutier central (VI, 45).

1° *L'une de* 1576, d'ailleurs mentionnée au XVIIe siècle par Claude Ménard (1), qui est vraisemblablement la plus ancienne et la seule qui existe à cette époque (2). Nous n'en possédons plus, actuellement, aucun exemplaire.

2° *L'autre de* 1588 qui n'est pas forcément la seconde (3) et dont on connaît jusqu'à présent trois exemplaires : à Paris, Versailles, Chantilly.

Cette mise au point, sur laquelle nous nous excusons d'avoir insisté n'est pas aussi vaine qu'il pourrait le paraître. Il importe, en effet, avant d'utiliser le contenu de notre Recueil, de fixer aussi exactement que possible la date où il apparut pour la première fois.

Le Recueil Chardavoine, Recueil de chansons monodiques.

Que contient en effet, le Recueil de Jehan Chardavoine ? Est-il un recueil de chansons monodiques ? Ne contient-il pas en réalité une partie de polyphonie ?

Au XVIe siècle, en effet, les différentes voix d'une œuvre polyphonique ne se présentaient pas comme de nos jours sur une même page, les unes en dessous des autres, mais se trouvaient isolées, chacune en un recueil portant généralement la mention *Superius, Tenor, Contra-Tenor, Bassus,* etc. Or, notre recueil ne fait aucune allusion à l'une de ces voix et le titre assure qu'il s'agit de *Chansons en forme de voix de ville.* Que faut-il donc entendre par là ?

---

(1) Bibliothèque d'Angers, ms. n° 870, f° 1154 : « J. Chardavoine natif de Beaufort a fait un recueil des plus belles chansons qu'il a mises en musique, imprimé à Paris en 1576. » Il n'est pas sans intérêt de souligner que ce témoignage le plus ancien parle de 1576 et non de 1575.

(2) Malgré l'affirmation de Fétis qui, dans sa *Biographie des Musiciens,* 2e édition, 1861, t. II, p. 251, 2e col., attribue à Chardavoine : 1° un « Recueil des chansons en mode de vaudeville, tirées de divers auteurs avec la musique de leur chant commun, Paris, Claude Micart, 1575, in-16 », et en outre 2° un « Recueil des plus belles chansons modernes mises en musique. Paris, 1576 ». Rien ne nous permet d'attribuer à Chardavoine deux éditions de son recueil à des dates aussi rapprochées.

(3) Cf. cette remarque ajoutée au titre : « Reueu et augmenté de plusieurs belles chansons nouuelles outre les pressendes impression » *(sic).* Ce qui laisse à penser que plusieurs éditions ont pu voir le jour entre 1576 et 1588.

On trouve déjà cette expression en janvier 1555 (1), comme le montre la publication par Adrian le Roy du *Second Livre de Guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville nouuellement remises en tabulature* (2). Ce recueil qui contient 23 chansons mises en tablature, avec superius conservé à la voix, prouve que dès 1555, Le Roy s'occupe des airs en forme de voix de ville qu'il transcrit pour la guitare (3). L'expression voix de ville est ensuite attestée en 1576 (Recueil Chardavoine) et en 1579 *(Jardin de Musique semé d'excellentes et harmonieuses chansons et voix de ville mises en musique à quatre parties par Corneille de Montfort, dit de Blockland, gentilhomme Stichtois*, publié à Lyon (4).

D'ailleurs issue de cette forme, et parallèlement à elle se rencontre l'expression *vaudeville.* Elle apparaît dès le début du XVIe siècle dans une Moralité, *La condamnation de Banquet* (5). L'auteur, après avoir cité des chansons à la mode, ajoute : « Icy dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville ». Il faut entendre par là, suivant l'opinion de La Monnoye, des chansons « qui vont à val de ville, en disant vau pour val comme on dit à vau de route, à vau-l'eau ». Le mot espagnol *Passacaille* ne semble pas avoir d'autre origine, comme le note justement Caillières au XVIIe siècle : « La passacaille des espagnols, qui est une composition de musique, était, dit-il, la passerue ou vaudeville des Français (6) ».

Par conséquent, l'expression vaudeville vient bien de voix de ville, non de vau-de-vire comme l'ont prétendu Ménage et Armand Gasté (7), et *vaudeville* est bien au XVIe siècle un doublet de *voix*

---

(1) Donc avant 1561, comme l'ont cru TIERSOT (*op. cit.*, p. 229) et M. DAVENSON *(Le livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française.* Éd. de la Baconnière. Neufchâtel, 1944. Cf. p. 51, en note). D'ailleurs à cette date, on ne trouve pas l'expression voix de ville, car Aleman Layolle publie à Lyon un recueil, encore introuvable, de chansons et *vaux de ville* à 4 voix, chez Simon Gorlier. Cf. EITNER, *Quellen-Lexicon*, 6. Band. Leipzig, 1902, p. 87, col. 1.

(2) Bibliothèque Mazarine, Res. 44-103, et Londres, Musée Britannique, K. 2, L. 12 (2).

(3) Cf. *Chansons au luth et airs de cours français du XVIe siècle.* Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, Droz, 1934, p. XXIV.

(4) Cité par TIERSOT, *op. cit.*, p. 228.

(5) Publié chez A. Vérard, 18 janvier 1507.

(6) Cf. M. Armand MACHABEY, *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille*, Revue de Musicologie, nouvelle série : n°s 77-78, 1er-2e trimestre 1946, p. 11.

(7) Cf. sur cette discussion délicate, TIERSOT, *op. cit.*, pp. 226 et suiv. ; DAVENSON, *op. cit.*, p. 51.

de ville. Or il semble que ces voix de ville ou vaudevilles, étaient des airs que l'on chantait par les rues, qu'ils fussent d'origine savante, ou populaire.

Mais si l'on peut encore douter de se trouver en présence d'un recueil d'airs à voix seule, de monodies, qu'on relise les indications données par Chardavoine. Le libellé du titre est clair : il s'agit bien de chansons « ausquelles a esté nouvellement adapté la musique de leur *chant commun* (1), à fin que *chacun* (1) les puisse chanter tant de voix que sur les instruments ». La préface, également, ne laisse subsister aucun doute. Son importance nous oblige à la reproduire en entier :

« Aux Lecteurs salut.

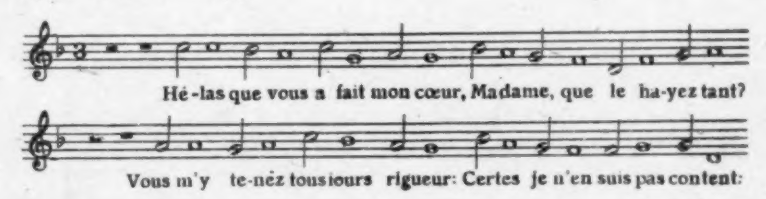
« Amy lecteur, pour ce que je scay que quiconque veult pour le jourd'hui faire du mont d'Hélicon naistre fontaine, la grenouille est incontinent sur le bord, preste à se jetter dedans pour en troubler l'eau. Que je scay aussi, que le naturel de l'envieux et maldisant est semblable au chien, lequel, combien qu'il soit le plus imparfait, et le moins propre à porter fruict à l'homme, de tous les autres animaux, toutesfois il abbaye à chacun d'eux par sa malice naturelle et ordinaire. Pour ces deux choses, j'ay grandement différé à vouloir me consentir, que ce mien petit œuvre fust mis au commun de tous, combien que j'en fusse grandement sollicité par aucuns de mes amis. Pour ausquels complaire et pouvoir par mesme moyen aux deux poincts dessusdits, afin de ne donner à l'envieux ouverture d'escumer contre moy, scachant qu'il est communément ignorant de soy mesmes, et que son ignorance ne me pourra mordre aucunement, si je ne luy en donne l'ouverture par mon instruction : j'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, et persuadé à rédiger par escript ces présentes chansons, d'autant de sortes qu'il est peu venir à ma cognoissance depuis deux ou trois ans en ça, de belles, et méritables d'estre mises et rédigées par escript en forme de voix de ville. Et moins dire et déclarer pour ceste foy, les différences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville : assavoir de la pavane double, à la simple, et de la commune à la rondoyante et à l'héroïque, et de la gaillarde semblablement double, commune, rondoyante, moyenne ou héroïque : du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion, et finalement de tant d'autres chansons que l'on danse et que l'on chante ordinairement par les villes : et de mesures qu'elles doivent avoir et tenir chacune en droit soy. Ce que je diray une autre foy amplement, et au contentement de chacun, s'il plaist à Dieu alors que j'auray donné bon loisir à l'envieux de me reprendre s'il peult et dont je lui scauray bon gré.

Cependant je te baisse les mains.

Cette danse aux chansons, signalée à la fin de cette préface, a troublé beaucoup d'érudits. C'était pourtant à l'époque un fait

(1) C'est nous qui soulignons.

naturel et très répandu. Peut-être tenons-nous là encore un éclaircissement supplémentaire. D'après M. Jeanroy (1), « quand on n'avait pas sous la main un ménestrel, on dansait tout bonnement aux chansons même dans le monde le plus aristocratique ». Bien entendu, on ne dansait pas sur des polyphonies, mais sur des *airs* chantés ou joués sur des instruments. Jacques Mangeant, dans la préface de son recueil (1615) (2), et Jean Tabourot dans son *Orchésographie* (3) en donnent des explications détaillées. Rabelais lui-même signale cette habitude dans son *Pantagruel* (4). Après avoir décrit le festin des Dames lanternes, il raconte en ces termes la fin du banquet : « Lors les menestriers plus que deuant mélodieusement sonnantz fut par la Royne commencé ung bransle double auquel tous et falotz et lanternes ensemble dansèrent. Depuys se retira la Royne en son siège les aultres aux diues sons des bouzines dansarent diuersement comme vous pourez dire ». Suit une énumération de cent quatre vingt chansons, dont une précisément est donné *in extenso* par Chardavoine : *Hélas que vous a faict mon cœur* (5).



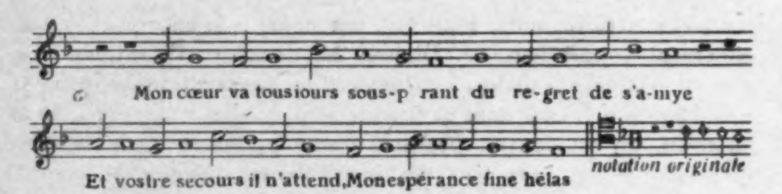
(1) *La littérature française au XII*e *siècle*, in *Histoire de la Nation Française (Histoire des Lettres*, t. I, Paris, 1921, p. 307).

(2) *Recueil des plus beaux airs accompagnéss de chanons à dancer... ausquelles l'on a mis la musique de leur chant, à fin que chacun les puisse chanter et dancer le tout à une seule voix...* Caen, J. Mangeant, 1615. B. N. Res. ye 2632-2634. Voici l'avertissement de l'auteur : « Il n'est point d'exercice plus aggréable pour la jeunesse ny qui soit plus usité aux bonnes compagnies que celuy de la danse : voire en telle sorte que le plus souvent au deffaut des instruments, l'on dance aux chansons. »

(3) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste excice des dances*, par Thoinot ARBEAU... Langres, J. Des Preys, s. d., in-4°. Bibliothèque du Conservatoire de Paris, Res. 90. (Préface datée de 1588. Thoinot Arbeau est l'anagramme de Jehan Tabourot).

(4) *Les œuvres de Maistre François Rabelais...*, par MARTY-LAVEAUX, Paris, Lemerre, 1873. *Pantagruel*, V, chap. XXXIII *bis*, intitulé « Comment furent les dames lanternes servies à soupper ». Tome III, p. 221-224.

(5) F° 222.



Enfin, nous avons trouvé, dans un recueil (1), contemporain de la première édition de Chardavoine, où figurent seulement des textes de chansons sans musique notée, un important *Advertissement au lecteur*, précédant une « Table selon l'ordre des chansons qui se peuvent chanter sur un mesme chant ». L'auteur s'explique ainsi : « J'ay fait ceste table qui est mise au commencement du livre amy lecteur, non selon l'ordre de l'alphabet, comme celle qui est à la fin, mais suyvant l'ordre des chansons qui sont d'une mesme voix ». Or, parmi ces chansons citées, la plupart se retrouvent dans le recueil de Chardavoine.

Le Rôle de Chardavoine.

Il est maintenant possible de voir quel a été, dans son recueil, le rôle exact de Jehan Chardavoine.

Il n'a fait d'aucune façon œuvre originale. Il n'a composé aucune des poésies : il a recueilli les chansons de l'époque et les a « tirées de divers autheurs et Poëtes François tant anciens que modernes ». A côté de textes patoisants (du Dauphiné, de la Savoie), ou dont la paternité reste incertaine, comme le montre le dernier couplet de *Voulez ouyr chanson* (2), on en trouve qui sont signés de noms parfois illustres. Ainsi en feuilletant les principaux ouvrages poétiques de l'époque, avons-nous pu identifier les auteurs d'un cer-

(1) *Recueil et Eslite de plusieurs belles chansons joyeuses... colligées des plus excellents Poëtes François*, par I. VV. Livre Premier. Anvers, 1576. Bibl. Chantilly, XI B-52.

(2) F° 10 et suiv. :

Qui fit la chanson
Composée nouuelle
Sont des portefaix
Dessus la tournelle
Estans au coin du pavé
Au lieu assez renommé
Beuuant du vin à deux sols
Il *(sic)* en burent tout leur sous
Drelin, din, din *(bis)*.

La chanson est-elle véritablement une création populaire, comme le laisserait entendre ce couplet ou s'agit-il d'un pastiche de quelque lettré ?

tain nombre de chansons de notre recueil. La liste qui suit n'est certes pas exhaustive et il n'y a pas à douter qu'une recherche plus longue n'apporte de nouvelles identifications. Mais telle qu'elle est, elle se présente comme plus complète, plus exacte aussi, que celle de Tiersot et de ses successeurs. On aura en même temps une idée de la variété du domaine où Chardavoine a puisé.

Nous avons donc pu attribuer une chanson à R. Belleau (1), une à Du Bellay (2), une à Claude de Pontoux (3), une à Etienne Forcadel (4), une à Baïf (5), une à Gilles d'Avrigny (6), neuf à Mellin de Saint-Gelais (7), dix à Desportes (8), onze enfin à Ronsard (9). La place considérable ainsi faite par Chardavoine au gentilhomme vendômois, peut amener à rechercher si ces deux hommes n'ont pas eu de rapports plus ou moins directs.

Chardavoine est de Beaufort en Anjou ; et il y est né le 2 février 1537 (1538 nouveau style). Son acte de baptême retrouvé sur les registres paroissiaux de Beaufort est déformé (10) : le nom de sa famille y est écorché, le prénom du baptisé est même mis au féminin ! Cependant il ne peut y avoir d'erreur, car une décision du concile d'York (1195) exigeait que l'on donnât deux parrains et une marraine pour un garçon, deux marraines et un parrain pour une fille, usage qui s'est perpétué en Anjou jusqu'au début

(1) *Avril* (f° 151).

(2) *La Parque si terrible* (f° 87), chanson par ailleurs citée dans le *Sommaire de tous les Recueils des chansons...* Bonfons, 1576. Bibl. de Chantilly, XI D-36, f° 57 (chiffré 24 par erreur) sous le titre : « Le chant d'un désespéré extraict des œuvres de Du Bellay ».

(3) *Benist soit l'œil noir de ma dame* (f° 1).

(4) *Dames qui l'amour hantez* (f° 188 v°).

(5) *Or voy-je bien qu'il faut vivre en servage* (f° 98).

(6) *Hélas Monsieur, ostez-vous tost* (f° 175).

(7) *Hélas mon Dieu y a-t-il* (f° 191 v°). *Je ne sçay que c'est qu'il me faut* (f° 195 v°). *Je veux aymer quoiqu'on en veuille dire* (f° 49). *Laissez la verde couleur* (f° 130 v°). *O combien est heureuse* (f° 117). *O que d'ennuy à mes yeux* (f° 197 v°). *Puisque vivre en servitude* (f° 146). *Quand viendra la clarté* (f° 197). *Que te sert amy* (f° 199).

(8) *Ceux qui peignent amour sans yeux* (f° 44). *Douce liberté* (f° 29). *En quelque désert* (f° 48). *Hé [ah] dieu que c'est une estrange martyre* (f° 224 v°). *Hélas que me faut-il faire* (f° 35). *La terre n'aguères glacée* (f° 256 v°). *Las que nous sommes misérables* (f° 231 v°). *O nuict ialouse nuict* (f° 17). *Que ferez-vous, dites Madame* (f° 42 v°). *Rozette pour un peu d'absence* (f° 25 v°).

(9) *Douce maitresse touche* (f° 227). *Las, je n'eusse jamais pensé* (f° 89). *Le cruel amour vainqueur* (f° 203). *Le petit enfant amour* (f° 4). *Ma petite Colombelle* (f° 125 v°). *Mais que vaut d'entretenir* (f° 103). *Mais voyez mon cher esmoy* (f° 69 v°). *Mignonne allons voir* (f° 52 v°). *O pucelle plus tendre* (f° 253 v°). *Quand ce beau printemps* (f° 235 v°). *Quand j'estoys libre* (f° 94 v°).

(10) Cf. DENAIS, *op. cit.*, pp. 8-10.

du XVIIe siècle. Or l'acte de baptême fait expressément mention de deux parrains et d'une marraine : il ne peut donc s'agir que d'un garçon et ce garçon est sans aucun doute le futur auteur de notre recueil.

D'ailleurs, la petite ville de Beaufort a voulu perpétuer son souvenir. Il y existe encore actuellement une fontaine Chardavoine avec une plaque commémorative, et une place qui porte également son nom, non loin d'un logis du XVIe siècle décoré de gracieux motifs dans le goût de la Renaissance et qui passe pour avoir été sa demeure (1).

On sait d'autre part que la famille de Ronsard possédait à Beaufort un fief en seigneurerie ; Ronsard de son côté ne fut pas sans relations avec cette province. En particulier, une douce attache, l'immortelle Marie, le retient un certain temps à Bourgeuil, non loin de Beaufort, comme il nous l'apprend :

Si quelque amoureux passe en Anjou par Bourgueil,
Voye un pin qui s'esleue au dessus du village,
Et là sur le sommet de son pointu feuillage,
Voirra ma liberté trofée d'un bel œil... (2)

Nostre Ronsard quittant son Loir et sa Gastine,
A Bourgueil fut espris d'une belle angevine... (3)

Cy reposent les oz de la belle Marie,
Qui me fist pour Anjou quitter mon Vandomois... (4)

Adieu belle Cassandre, et vous belle Marie,
Pour qui ie fu trois ans en seruage à Bourgueil... (5)

Nous savons aussi que Jean Avril, curé de Bauné, près de Beaufort, était en relations intimes avec Ronsard (6). Pourra-t-on en conclure que le célèbre poète vendômois et notre petit « poète angevin » se sont rencontrés ou connus au moins de réputation ?

Chardavoine n'est donc pas l'auteur des textes littéraires. Peut-on lui attribuer toutefois, la paternité des textes musicaux ?

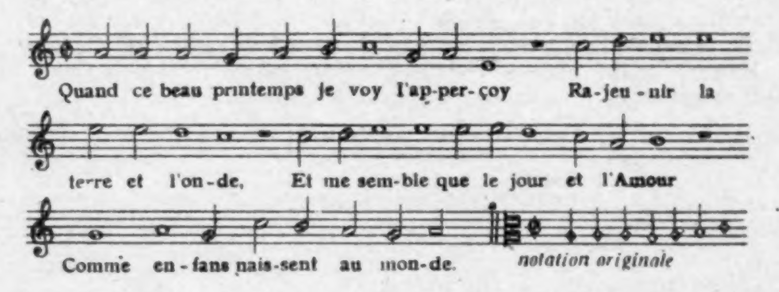
Pas davantage et lui-même nous en prévient ; il a tiré de divers auteurs ses chansons, « ausquelles a esté *nouuellement adapté la musique de leur chant commun* (7), afin que chacun les puisse chan-

(1) Renseignement aimablement communiqué par M. Jacques Levron, archiviste en Chef du Maine-et-Loire.
(2) *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, par Paul Laumonier. Paris, Lemerre, 1914-1919. *Le Second Livre des Amours*, p. 159.
(3) *Op. cit.*, p. 206.
(4) *Op. cit. Le Second Livre des Amours : Epitaphe de Marie*, p. 226.
(5) *Op. cit. Sonnets pour Hélène*, livre II, p. 300.
(6) Cf. Célestin Port, *Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. I, p. 173.
(7) C'est nous qui soulignons.

ter en tout endroit qu'il se trouuera tant de voix que sur les instruments ». Il a été amené en outre, comme il l'indique dans son avis aux lecteurs, « à rédiger par escript ces présentes chansons, d'autant de sortes qu'il est peu venir à ma cognoissance depuis deux ou trois ans en ça, *de belles et méritables d'estre mises et rédigées par escript en forme de voix de ville* » (1), Chardavoine n'a donc pas fait œuvre de composition originale, comme on a été tenté de le croire, mais d'adaptation.

La preuve en est dans le fait qu'un grand nombre de ces mélodies se retrouvent dans des compositions polyphoniques antérieures, qui ne sont en réalité que de simples harmonisations d'airs. C'est le cas, précisément, du recueil des *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres mises en musique par N. de la Grotte...,* Paris, 1569 (2), où nous retrouvons, au superius, des airs communément répandus à l'époque, et que Chardavoine a notés dans son recueil. Ces polyphonies de N. de la Grotte ont un caractère tellement harmonique, qu'Adrian le Roy en a donné une version pour voix (superius) et luth dans son *Livre d'airs de Cour miz sur le luth* (1571) (3).

Prenons quelques exemples. Voici une chanson de Ronsard : *Quand ce beau printemps je voy,* dont Chardavoine donne l'air (4) :



---

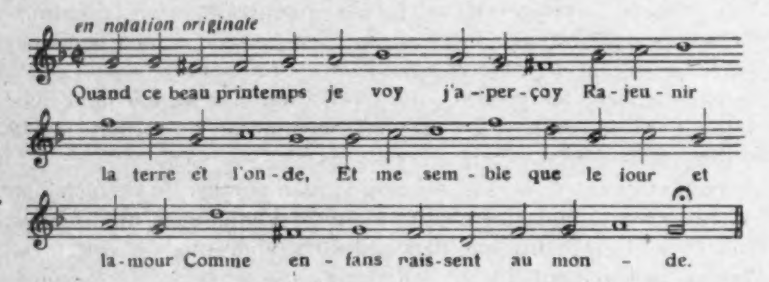
(1) C'est nous qui soulignons.

(2) Publié chez Le Roy et Ballard. Cette édition qui est la plus ancienne fait partie de la collection privée de M. Alfred Cortot. Nous donnerons nos références d'après l'édition de 1575, B. N. Res. Vm⁷ 226 : C'est un cahier oblong de 13 cm.3 × 8 cm. 7, de 14 feuillets. Les caractères sont très nets ; les notes sont losangées ; le frontispice et son verso, le fond et les lettres historiées sont probablement de Jean Cousin. (Cf. A. Firmin-Didot, *Etude sur Jean Cousin*, Paris, 1872, gr. in-8°, p. 200).

(3) Publié chez Le Roy et Ballard. Un exemplaire unique se trouve à la Bibl. Royale de Bruxelles, Fonds Fétis n° 2379. On en trouvera des transcriptions dans *Chansons au luth...* Paris, Droz, 1934.

(4) F° 235 v°.

Le voici, fort semblable, au superius de la polyphonie, il faudrait plutôt dire de l'harmonisation, écrite par N. de la Grotte (1) :



La version pour voix et luth (2) est seulement transposée : elle conserve à peu près intégralement le superius vocal et ne présente de modifications, fort légères d'ailleurs, que dans le tissu des parties.

Nul doute d'ailleurs que cet air ne fut très répandu : nous avons eu la bonne fortune d'en trouver confirmation dans une anecdote rapportée par Tallemant des Reaux (3), selon laquelle des gens de qualité continuaient à chanter les voix de ville de Chardavoine pendant le siège d'Amiens, donc entre mars et septembre 1597 :

« On conte encore une chose fort jolie de cette Madame de Neufvic. Quoyque desjà assez aagée, elle aimoit fort les fleurs et portoit souvent des bouquets. Le Comte de Sardini, alors jeune, la trouva un jour chez Madame de Bar avec un bouquet ; c'estoit durant le siège d'Amiens. Il se mit en riant à chanter ce couplet de Ronsard :

Quand ce beau printemps je voy,
J'aperçoy
Rajeusnir la terre et l'onde,
Et me semble que l'amour
En ce jour
Comme enfant renaisse au monde (4).

Elle, sur-le-champ, se mit à chanter :

---

(1) F° 12 v°.

(2) *Livre d'airs de Cour*, 1571, *op. cit.*, p. 4. Transcript. in *Chansons au luth, op. cit.*, p. 136, et pp. LX-LXI.

(3) *Les Historiettes de Tallemant des Reaux*, 3e édit., par MM. Monmerqué et Paulin Paris. Paris, Techener, 1862, t. I, p. 8, en note.

(4) Les trois derniers vers sont, en réalité, mal cités. Le texte exact est le suivant (cf. édit. de Ronsard citée, I, p. 196) :

..... Et me semble que le iour
Et l'amour
Comme enfans naissent au monde.

Mais peut-être est-ce une adaptation, jugée plus galante par le comte ?

Moy je fais comparaison
D'un oyson
A un homme mal habile
Qui, d'un sens par trop rassis,
Cause assis
Quand son Roy prend une ville. »

Comme on ne nous dit pas qu'un luth accompagnait les héros de cette anecdote, c'est donc qu'ils ont chanté *un air sans accompagnement*, très probablement la chanson de N. de la Grotte, mise en forme de voix de ville par Chardavoine. La célébrité de cet air, sa popularité pourrait-on dire en jouant sur les mots, se mesure encore au fait qu'on le rencontre fréquemment cité comme timbre (1).

Plus tard, ces poëmes de Ronsard, chantés à voix seule, deviendront de véritables chansons populaires : on a cité maintes fois ce texte de Noël du Fail (2) d'où il ressort qu'un ménétrier breton allait chantant sur les places publiques, avec accompagnement de viole, la légende amoureuse de Tristan et « les odes de ce grand poète Ronsard ».

L'exemple que nous avons donné est typique et il serait facile d'en choisir bien d'autres. Une partie des airs recueillis par Chardavoine provient de superius des harmonisations, de N. de la Grotte (3) : celui-ci à son tour, n'a peut-être pas créé d'airs originaux et se serait seulement contenté d'utiliser des mélodies déjà célèbres.

Les autres chansons du recueil de Chardavoine ont été également recueillies par lui. Elles sont déjà en vogue depuis longtemps :

(1) L'année même où parut la première édition du recueil Chardavoine, en 1576, dans le *Sommaire* de BONFONS (déjà cité), f° 74, cet air est donné comme timbre d'une « Complaincte d'un amant à sa dame ».

(2) *Conte et discours d'Eutrapel*. Ed. Jouaust, Paris, 1875, I, p. 261.

(3) C'est le cas pour *Hé* [*ah*] *Dieu que c'est une estrange martyre* (Chardavoine, f° 224 v° ; N. de la Grotte, f° 17 ; Version voix-luth d'A. le Roy, p. 12. Transcription dans *Chansons au luth*, p. 155). *J'ai bien mal choisi* (Chard., f° 243 ; superius du *Second Livre des Chansons composées à quatre parties de plusieurs autheurs*, Paris, 1577, f° 7 v°, par Nicolas (probablement Nicolas de la Grotte) ; A. le Roy, p. 21, transcript. et reconstitution dans *Chansons au luth*, p. LXXI). *Las je n'eusse jamais pensé* (Chard., f° 89 ; N. de la G., f° 15 ; A. le Roy, p. 13, transcript. dans *Chansons au luth*, p. 157). *Or voy-je bien* (Chard., f° 98 ; N. de la G., f. 5 v° ; A. le Roy, p. 9 ; transcript. dans *Chansons au luth*, p. 147). *Quand le gri* (Chard., f° 233 ; N. de la G., f° 9, avec quelques changements insignifiants ; A. le Roy, p. 8, transcript. dans *Chansons au luth*, p. 145). *Tant que j'estoys à vous seul agréable* (Chard., f° 141 ; N. de la G. avec quelques changements, f° 23 ; A. le Roy, p. 15 transcript. dans *Chansons au luth*, p. 163).

certaines sont déjà imprimées — sans musique notée — dans les recueils antérieurs, ou citées à cause de leur célébrité : c'est le cas pour l'air *Hélas que vous a fait mon cœur* (1) dont Rabelais, comme nous l'avons vu plus haut, fait mention (2) ; certaines servent déjà de timbres à quantité de textes poétiques, satiriques, ou d'actualité (3).

On voit ainsi la part qui revient à Chardavoine : il n'a pas fait œuvre originale de créateur, mais seulement de collectionneur et d'adaptateur.

Caractères des Chansons du Recueil.

Bien différents entre eux sont les airs de ce recueil. Si quelques-uns nous déçoivent par leur médiocrité, leur banalité, la plupart des autres cependant présentent un intérêt certain aussi bien sous le rapport du rythme que de la mélodie. A cet égard, il semble qu'on puisse les répartir en deux catégories, suivant l'origine probable de leur inspiration : savante ou populaire.

Certaines de ces pièces, à n'en pas douter, possèdent déjà toutes les caractéristiques du Lied strophique.

Ainsi *l'Amour avec l'honneur* (4) :

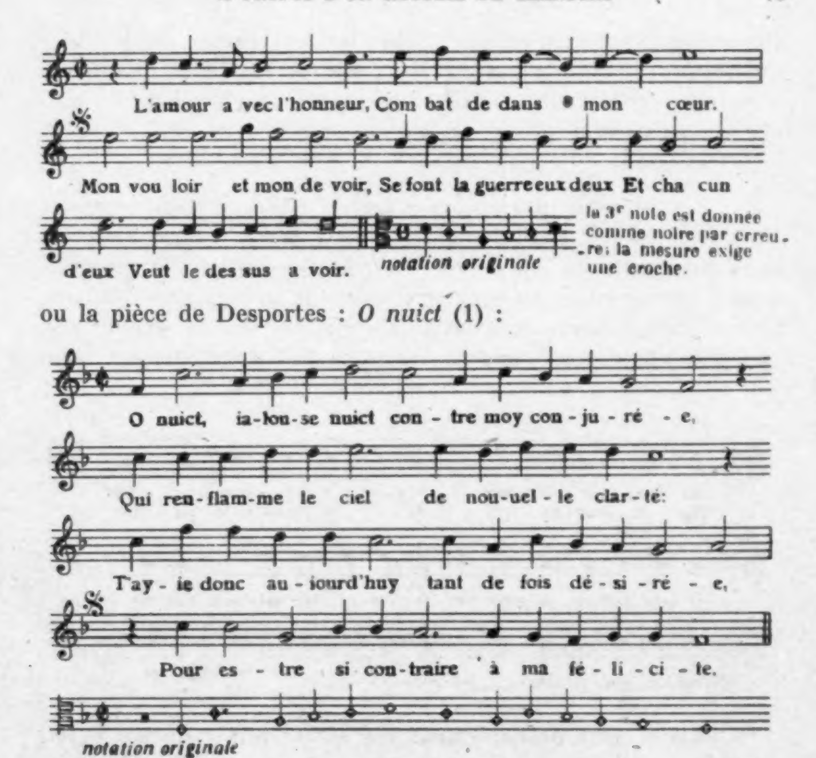
---

(1) F° 222.

(2) Il en est de même probablement pour la chanson *Hélas Monsieur ostez-vous tost* (f° 175), dont nous savons, par le *Recueil de toutes sortes de chansons nouvelles*, Vve Buffet, 1557, qu'elle se chantait sur l'air de *La Gaillarde*, mentionné par Rabelais.

(3) Il serait fastidieux et inutile d'en donner une longue liste. Voici seulement quelques exemples typiques : *Laissez la verde couleur* (Chard., f° 150) sert de timbre à *Hélas quelle fille je suis (Sommaire* de Bonfons déjà cité, 1576, f° 34). La chanson *Esjouyssez-vous France (Sommaire* de Bonfons, 1576, f° 31) est précédée de la mention suivante : « chanson nouvelle de la resjouyssance du peuple de France sur l'entrée du roi de Pologne en la ville de Paris, sur le chant de la piaffe des filles », qui se trouve recueilli par Chardavoine (f° 278 v°). Nous avons même trouvé le texte de cette chanson longtemps en vogue, sans air noté cette fois, dans le *Manuscrit de Maurepas* (cote : B. N. ms. fr. 12616, p. 255) avec cette indication : « Chanson sur l'air : la piaffe des filles, la voulez-vous, etc... » et cette autre en marge, non moins précieuse : « 1588 — Recueil de chansons et voix de ville, in-16, f° 278 v° ».

(4) F° 70 v°.



ou la pièce de Desportes : *O nuict* (1) :

qui illustrent parfaitement les théories de la Pleïade, et annoncent déjà l'air de cour suivant la fameuse formule d'Adrian le Roy (2), par la simplicité de la mélodie, la construction strophique, la rythmique assouplie, et même, le style récitatif.

D'autres, par contre, présentent un caractère plus libre, plus populaire. Telles ces deux chansons à boire : *Or nous resjouissons* (3) et *Assemblez-vous drolles* (4). On sait d'ailleurs qu'au XVIe siècle, et ces exemples le confirment, la chanson à boire ne constitue pas un genre à part, mais emprunte ses timbres à des

(1) Fo 17.

(2) « Je me suy avisé de luy mettre en queue... ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus légières (que jadis on appelait voix de ville, aujourd'huy Airs de Cour). Dédicace d'A. LE ROY dans son *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth*, 1571.

(3) Fo 273.

(4) Fo 32.

airs connus. Rabelais, en effet, parmi les cent quatre vingts chansons citées ne parle d'aucun air à boire ! Au chapitre intitulé *Les propos des biengures* (1), on entend le dialogue suivant :

— Chantons, beuvons, un motet !
— Entonnons.

Un motet en guise de chanson à boire ? Ailleurs, il fait parodier à Frère Jean des Entommeures le texte sacré, *Venite adoremus* en *Venite apotemus* ! Il est inutile que nous citions la première de ces chansons (en même temps chanson de métier), dont Madame Sempé a déjà donné publication (2) ; mais voici la seconde (3), véritable chanson de sergent recruteur, on disait alors « racoleur » :



Populaires sont probablement ces autres airs : *Comme l'aigle fond d'en haut* (4), *Ce fust le jour à pitié tendre* (5), *Mon père et ma mère* ou *Gaudinette* (6), *Une jeune fillette* (7). Ce dernier, était sans doute fort répandu, puisqu'il sert — la chose est assez piquante — de timbre à un Noël de Lucas le Moigne, intitulé : « Une jeune pucelle » (8) :

(1) *Gargantua*, V, éd. cit., I, p. 22.
(2) *France qui chante*. Chansons d'Histoire au fil du Temps présentées par Jane Sempé. Préf. de Guy Chastel. Ed. Bourrelier et C°. Paris, 1945, p. 78.
(3) F° 32. On retrouve d'ailleurs cet air sous une forme assez peu différente, dans le recueil déjà cité de J. Mangeant (1615), f° 43.
(4) F° 225 v°.
(5) F° 112 v°.
(6) F° 27.
(7) F° 135.
(8) Cf. Tiersot, *op. cit.*, p. 247.



Comment oublier enfin la célèbre poésie de Ronsard, *Mignonne allons voir si la rose* dont l'air (1) est si différent du superius de la polyphonie de Costeley (2), qui se développe en lignes majestueuses d'un bout à l'autre du texte poétique. Il y a loin de cette composition un peu apprêtée, à l'air épanoui en tendres volutes, que fredonnait peut-être le Duc de Guise avant de mourir assassiné.

Importance du Recueil de Chardavoine.

On voit alors pourquoi la première édition du recueil Chardavoine en 1576 marque une date dans l'histoire de la musique vocale du xvi[e] siècle.

Dans l'état actuel des recherches, Chardavoine est le premier qui ait laissé sous son nom, de façon explicite, un recueil de chansons avec airs et textes complets. Son rôle fut ingrat : il n'a été ni poète, ni musicien original ; il s'est contenté de noter et d'adapter la musique de chants communs, d'airs en vogue, qu'ils fussent d'origine savante ou folklorique. Mais, rien qu'à ce titre, il apporte un témoignage irrécusable de la persistance et de la richesse d'une réalité musicale dont les historiens de la musique, éblouis par la production polyphonique, ont trop méconnu l'importance.

Claude Frissard.

---

(1) F° 52 v°. Cet air est si souvent cité que nous avons jugé inutile de le reproduire. Cf. Expert, *Fleur des musiciens de P. de Ronsard*, La Cité des Livres, 1923, p. 74.

(2) Cf. Expert, *op. cit.*, p. 44.

YVONNE ROKSETH

(Maisons-Laffitte 17 juillet 1890 — Strasbourg 23 août 1948)

Yvonne Rokseth n'est plus... Pendant quelque temps encore, nous verrons sa signature au bas d'études denses, pleines de substance, d'articles précis et vivants, de publications mises au point avec un soin méticuleux. Nous aurons peine à croire qu'elle a disparu en plein élan, alors qu'elle nous donnait tant et se proposait de nous donner plus encore. Ce n'est que plus tard, lorsque sa voix se sera vraiment tue, que nous réaliserons tous l'immense perte que vient de subir la musicologie française.

Je voudrais pouvoir parler d'elle impartialement, rendre à cette grande musicologue l'hommage qu'elle a su rendre à notre maître Pirro « en le traitant historiquement », mais je ne saurais le faire. Qu'on ne s'attende pas à trouver ici une notice biographique, mais seulement l'évocation de quelques souvenirs...

***

J'ai connu Yvonne Rihouët en 1920 à la bibliothèque Pierre Aubry où Pirro réunissait, le mercredi, ce qu'il appelait son « séminaire » de musicologie, séminaire bien réduit puisque, cette année-là, nous n'étions que quatre : Yvonne Rihouët, Dragan Plamenac, un jeune Normalien et moi-même. Notre vieux maître commença par nous interroger sur nos études : il tenait la musicologie pour une des plus « hautes disciplines » et voulait connaître la formation de chacun de nous avant de nous accepter pour élèves. Il jugeait indispensable un équilibre entre la culture générale et la culture musicale. Yvonne Rihouët l'apportait ; elle avait fait ses études au Conservatoire de Paris tout en préparant son baccalauréat. Elle avait, ensuite, passé une licence ès-sciences, puis une de lettres (philosophie) en 1915 ; enfin, elle avait obtenu le diplôme d'études supérieures avec un mémoire sur « l'idée de finalité chez les biologistes contemporains », tout en continuant

à travailler, à la Schola Cantorum, l'orgue avec Decaux et la composition avec Vincent d'Indy.

Je n'oublierai jamais cette séance « inaugurale » où Pirro, après nous avoir tous longuement interrogés, prît la parole : « Vous êtes à l'Université, mais vous êtes encore à l'âge des devoirs ; je désire que mes élèves en apportent chaque semaine de copieux et d'excellents. Nous allons mourir d'inanition, en histoire de la musique, à force de toujours mâcher des aliments qui n'ont plus de suc. Je fais tout ce que je peux afin d'en apporter de frais sur le marché ; mais c'est le devoir de tous ceux qui travaillent ici d'en chercher aussi et de les présenter. Nous vivons d'idées fausses et de jugements illusoires pour tout ce qui touche au XVIe siècle. Et le XVe, je n'en ose rien dire... Je me figure que, en suivant un programme bien défini, nous arriverions, ne serait-ce (et c'est beaucoup) que pour la musique française, à débrouiller bien des énigmes et à redresser bien des erreurs. Seulement, il faut vouloir, et vouloir patiemment et ne pas en rester à l'intention, mais passer à l'effet. Sur l'amas de faits que je prétends accumuler, de faits musicaux (d'œuvres, autrement dit), nous aurons le droit d'édifier quelque chose de solide. C'est ce que l'on a fait hors de France et c'est ce qu'il est temps, pour notre honneur et notre profit, que l'on fasse ici. Comment arriver si chacun de ceux qui seraient désignés pour le faire se dérobe ? »

En fait, ce petit groupe répondit à l'appel ; seul, le jeune agrégé dut, à son regret, abandonner la musicologie le printemps suivant pour accepter, en province, un poste de professeur de lettres. Dès ce jour de rentrée, Pirro voulut nous mettre en présence de textes : la bibliothèque Pierre Aubry ne possédait pas alors de photographies d'imprimés du XVIe siècle ou de manuscrits du XVe, et ce fut sur des copies faites par notre Maître lui-même, au revers d'étiquettes d'eaux minérales, que nous apprîmes la notation proportionnelle ; ce fut sur les petits rectangles roses d'Evian-Cachat ou blancs bordés de bleu de la source Hépar, que nous connûmes Dufay, Ockeghem et Busnois. Une heure, chaque mercredi, était consacrée au travail de transcription et à la correction des devoirs de la semaine, une heure à la lecture commentée des théoriciens du Moyen Age.

Pirro nous tenait au courant de ses recherches sur le XVe siècle, faisait des rapprochements inattendus, comparait, analysait, disséquait... Nous l'écoutions, fascinés par la somme de ses connaissances, intéressés par tous les détails savoureux et vivants qu'il

avait su recueillir dans les archives et qu'il nous apportait dans toute leur fraîcheur. Dès le début, il avait décidé que nos thèses devaient porter sur la période allant de 1450 à 1550 : Dragan Plamenac, lui, faisait une édition complète des œuvres d'Ockeghem ; Yvonne Rihouët devait traiter de la musique religieuse et, moi, de la musique profane. Pirro eut voulu que, comme lui, nous embrassions un siècle entier dans son ensemble, et que nous donnions, comme il le répétait volontiers, « un grand coup de lumière » sur cette période... Plus modeste, Yvonne Rihouët veut limiter son sujet ; se souvenant de ses études scientifiques, elle désire aller « du connu à l'inconnu » ; prendre un groupe de textes nettement limité, en étudier la structure, en rechercher les origines proches, puis plus lointaines et, enfin, placer l'œuvre dans le cadre où elle a vu le jour... Et c'est ce qu'elle fera patiemment pendant huit ans. Dès 1921, le sujet « La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe » est choisi par elle et admis par Pirro ; il aura pour centre l'étude des trois recueils de tablatures françaises d'orgue publiées par Attaingnant en 1531 et sera précédé de chapitres sur l'orgue au XVe siècle dans les églises et les chapelles princières, sur l'orgue sous Louis XII et François Ier, sur les échanges de musique vers l'an 1500 entre les divers pays d'Occident, sur le rôle de l'orgue dans les cérémonies religieuses, sur le répertoire de l'organiste avant 1530.

Pour écrire ces quelques deux cents pages, les recherches seront longues et Yvonne Rihouët partage son temps entre les Archives et la Bibliothèque Nationale. Elle ne néglige pas, cependant, la musique pratique : elle continue à composer ; elle écrit, en 1920, des mélodies, un quatuor, un quintette, travaille avec Albert Roussel et obtient, en 1921, le prix de « l'Aide aux femmes de professions libérales » pour sa Fantaisie pour piano et orchestre. Elle est organiste de l'Église luthérienne de la Résurrection, joue parfois de l'alto dans les ensembles que dirige Félix Raugel à Saint-Eustache. Elle traduit *l'Histoire de la Musique* de Karl Nef, en l'enrichissant de nombreux exemples musicaux et poursuit l'analyse fouillée, minutieuse et profonde des trois recueils d'orgue d'Attaingnant, comparant les originaux vocaux avec les transcriptions instrumentales. Le premier écho de ce travail nous parvient dans la communication faite au Congrès international de Musicologie de Bâle en septembre 1924 : « Un motet de Moulu et ses diverses transcriptions pour orgue ». Cette courte plaquette est le premier beau travail musicologique d'Yvonne Rihouët et

je me souviens de la joie qu'éprouva notre Maître en lisant ces quelques pages. Yvonne Rihouët avait, en termes justes, su caractériser un style ; elle avait étudié, non seulement la forme, mais la substance même de ces pièces et elle parvenait, par d'heureuses juxtapositions et des images brillantes, à nous faire comprendre quels en étaient les éléments constitutifs et la structure profonde. Pirro répétait : « Cette fois, nous avons une musicologue, à la fois historienne et musicienne... Cet article est d'une bonne pâte... d'une très bonne pâte ! »

Yvonne Rihouët manifeste, dès ses premiers travaux, une tendance qui ira s'affirmant d'année en année ; elle désire être claire et mettre ce qu'elle sait, ce qu'elle sent, à la portée de tous. En 1925, elle nous donne *Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingant* (1531) », premier tome des publications de textes de la Société Française de Musicologie. C'est à cette époque aussi que Pirro nous remet les chansons du manuscrit 517 de Dijon qu'il vient de transcrire. Yvonne Rokseth a raconté, dans son article sur André Pirro (Société française de Musicologie, 1944) comment notre Maître en était venu à nous confier ce travail : « Il se défiait de lui-même et son besoin de certitude était si grand qu'il retardait toujours le moment de livrer au public ses transcriptions, hésitant à prendre la responsabilité d'interprétations qui risquaient d'appeler plus tard une revision. »

E. Droz venait, depuis quelques mois, au cours du mercredi où, maintenant, laissant de côté les traités théoriques, nous expliquions des textes français et italiens des XIVe et XVe siècles pour y relever les nombreuses allusions musicales. Ce fut elle que Pirro chargea d'établir définitivement le texte littéraire des chansons ; il nous laissait, à Yvonne Rihouët et à moi, le soin de revoir la musique, de mettre en place les altérations... Le premier fascicule qui parut (deux ans plus tard) ne comprenait que cinquante chansons — un quart de l'œuvre totale — mais nous demanda des mois de travail. J'allais souvent, alors, chez Yvonne Rihouët dans son charmant petit appartement du boulevard de Port-Royal et là, des heures durant, nous tâchions d'envisager toutes les solutions possibles ; nous discutions le pour et le contre, essayant toujours de serrer les problèmes de plus près, prenant quelquefois des décisions, puisqu'il fallait publier, sans avoir atteint cette certitude que recherchait notre Maître... Le seul moment où nous nous permettions, en ces après-midi de travail acharné, de penser à autre chose qu'au XVe siècle, était celui où rentrait de l'école la

fille d'Yvonne Rihouët, âgée de 7 ans, Odile Ledieu, enfant réfléchie, à l'esprit curieux et en éveil, qui nous obligeait à la suivre dans un monde qui n'était pas celui de Caron, de Hayne ou de Tinctoris...

C'est là que j'appris à mieux connaître Yvonne Rihouët, que je rencontrai sa sœur, fervente adepte de Rudolf Steiner, que je retrouvai son père, avocat à la Cour d'Appel, que mon père avait connu, en 1885, à la Faculté de Droit. C'est là aussi que, malgré la réserve qui était sienne, je compris combien les problèmes religieux et philosophiques avaient pesé sur la jeunesse d'Yvonne Rihouët ; que je devinai les difficultés de tous ordres auxquelles elle avait eu à faire face, seule... Elle devait, en cette année 1925, trouver le bonheur qui, jusque-là, lui avait échappé : elle épouse Pierre Rokseth, un Norvégien qu'elle a rencontré à la Bibliothèque Nationale où il poursuit ses études de philologie. C'est un lettré qui connaît toutes les finesses de la langue française, qui sait l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien et qui, pendant vingt ans, partagera ses travaux et la soutiendra de ses conseils... Loin d'abandonner ses recherches, elle s'y donne de plus en plus ; elle met sa thèse au point, revoit, pour la nouvelle édition du *Dictionnaire de Musique de Riemann*, les articles ayant trait au chant grégorien, à la musique polyphonique du Moyen-Age et du début de la Renaissance, aux œuvres d'orgue ; elle écrit de nombreux comptes-rendus pour la *Revue de Musicologie* et prépare l'édition des « Treize motets et un prélude pour orgue, parus chez Pierre Attaingnant en 1531 » ; nous allons à Solesmes corriger les épreuves des *Trois Chansonniers français du XVe siècle...* Elle ne renonce qu'à l'orgue, quittant son poste à l'Église de la Résurrection au moment de la naissance de son second enfant, Anne-Cécile.

En 1927, Pierre Rokseth est nommé professeur de langues romanes à l'Université d'Oslo. Elle l'accompagnera et passera deux hivers en Norvège (1927-28 et 1929-30). Elle souffre du froid et décide de ne plus sortir. Elle restera quatre mois de suite à la maison, travaillant du matin au soir... Aussi, au début de 1930, sa thèse principale est-elle terminée (la thèse complémentaire l'était depuis longtemps !...) La soutenance a lieu à l'Amphithéâtre Edgar-Quinet, par une chaude journée de juin, soutenance brillante devant un jury qui comprend, outre Pirro, Guignebert, F. Salet, G. Cohen et Et. Gilson.

Yvonne Rokseth parle de sa voix profonde et douce ; elle présente d'abord sa thèse complémentaire ; puis, pendant trois quarts d'heure, elle fera une synthèse saisissante de son travail. Histo-

riens, chartistes, non spécialisés dans la musique, devront la suivre, entraînés par elle, dans l'étude de ces « monuments » de la musique d'orgue de 1531. Ils ne soulèveront que peu d'objections... Délibération... « Mention très honorable ». Je crois que notre vieux Maître est plus heureux que « l'impétrante »... car Yvonne Rokseth, maintenant qu'elle nous a donné un grand livre dont certains chapitres (v, vi et vii entre autres) atteignent à la perfection du genre tant par la finesse de l'analyse que par la hardiesse et la justesse de l'expression, se détourne de cette période qu'elle a scrutée avec tant de soin pendant près de dix ans... C'est, maintenant, le xiiie siècle qui l'attire : elle veut en étudier la musique, « l'équivalent sonore de la cathédrale française » (Jean Guignebert) ; elle veut mettre en relief sa grandeur et son influence rayonnante en Europe. Dès ce moment, elle va s'intéresser à la musique non monodique de cette époque et s'attacher à l'étude de l'organum et du motet ; mais, surtout, elle veut professer. Elle consacre, maintenant, tout son temps à la musicologie, ne compose presque plus ; elle sait que sa connaissance profonde de la période médiévale lui permet de dominer le sujet et qu'elle se doit de former des élèves ; mais il lui faudrait attendre sept ans avant d'être nommée maître de conférences à l'Université de Strasbourg.

Pendant cette période, elle voyagera : elle ira trois fois à Majorque avec son mari. Au moment où Danois et Norvégiens s'opposent au sujet du Groenland (1930), Pierre Rokseth est chargé par le Gouvernement de son pays de la traduction, de norvégien en français, des documents qui devront être présentés à la Cour de Justice de La Haye. Yvonne Rokseth, qui a appris le norvégien, se penchera avec son mari, des soirées entières, sur ce travail... Elle ira, en automne 1931, à La Haye. Elle retournera en Norvège passer l'été 1932 et, sur les bords du Hardanger fjord, dans le pays de Grieg, elle écrira le petit livre sur ce musicien qui paraîtra chez Rieder l'année suivante. Livre charmant, plein de cette poésie nordique à laquelle elle est si sensible, mais livre courageux aussi car, historienne avant d'être norvégienne, Yvonne Rokseth ne craint pas de situer Grieg à la place qu'elle considère sienne et qui n'en est pas une de tout premier plan. Au pays de Pierre Rokseth, l'amertume fut grande...

La même année (1933), Yvonne Rokseth apporte sa première contribution à l'histoire du xiiie siècle en faisant paraître un article sur « Le contrepoint double vers 1248 » dans les *Mélanges de musicologie offerts à Monsieur Lionel de la Laurencie*. Un an plus tard,

elle obtient le diplôme technique de bibliothécaire, est chargée de dresser le catalogue des manuscrits autographes du Conservatoire. Deux articles de la *Revue de Musicologie*, l'un sur les manuscrits de Joseph Haydn, l'autre sur ceux de Mendelssohn, sont le fruit de ces nouvelles recherches. Elle est ensuite nommée à la Bibliothèque Nationale où elle jette les bases de l'organisation du futur Département de la Musique. Elle est envoyée en Allemagne, visite les bibliothèques de Munich, de Berlin et de Leipzig et dépose, à son retour, un projet visant à la création d'un Institut National de Musicologie. Cette activité « administrative » ne l'empêche pas de poursuivre l'édition du manuscrit H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier ; sous le titre *Polyphonies du XIIIe siècle*, le premier tome de cet ouvrage (phototypies) verra le jour en 1935 ; les deux tomes suivants (transcriptions) en 1936. Je ne suis pas assez spécialiste de l'art musical du XIIIe siècle pour analyser chaque transcription de ces recueils ; d'autres, plus qualifiés que moi, doivent le faire. Qu'il me soit simplement permis d'admirer l'immense travail accompli par Yvonne Rokseth, d'être reconnaissante à Madame Dyer de lui avoir donné la possibilité de le publier, et à l'Institut de France d'avoir couronné un ouvrage de musicologie.

Soucieuse d'atteindre un public plus large, Yvonne Rokseth publiera, en 1936 année de la naissance de sa troisième fille, Eve-Marie, une édition courante de quelques motets du manuscrit de Montpellier ; elle en choisira six autres pour être joués sur le pipeau... Tandis que notre vieux Maître semble prendre un « malin plaisir à dérober la clarté de ses jugements derrière un voile chatoyant », à « serrer son écriture », à « dépouiller son style », à « verser en peu de pages la somme de sa science », ce qui aboutit à donner, des « écrits d'une densité terrifiante », Yvonne Rokseth, elle, ne songe qu'à mettre son œuvre à la portée des non-spécialistes. Comme Pirro, elle veut que l'histoire de la musique devienne un chapitre de l'histoire de la civilisation, mais, toujours, elle a entrevu un autre chemin pour y parvenir... Elle veut attirer « l'honnête homme » à la musicologie ; elle désire que les jeunes s'y attachent. Et, surtout, elle soigne la préparation de ses cours ; en 1937-38, à Strasbourg, elle traitera de la musique au XIIIe siècle, mettant ses étudiants au courant de ses récentes recherches pour le tome IV des *Polyphonies* lequel, terminé en 1939, ne sera publié qu'en 1948. Elle fait des conférences en France et à l'étranger, toutes sur la période qui, maintenant, lui est chère : Le motet au XIIIe siècle (Sorbonne, 27 mai 1932), l'École de Notre-Dame-de-Paris, 1160-

1260 (Bruxelles, avril 1934). Elle organise des concerts de musique du Moyen Age à la Bibliothèque Nationale, dans le cadre de l'Exposition de la Musique Française et, à la Sainte-Chapelle, à l'occasion de l'Exposition de « La Passion du Christ dans l'Art ».

Vient la tourmente... L'Université de Strasbourg est repliée à Clermont-Ferrand... L'activité d'Yvonne Rokseth se fait plus intense. Elle continue ses cours ; elle crée, dès 1939, une chorale universitaire ; elle fait, dans cette ville où l'on cultivait peu la musique, appel à toutes les bonnes volontés. En 1940, elle arrivera, grâce à des éléments divers déplacés par l'invasion, à grouper près de 80 choristes et des instrumentistes qui compteront dans leurs rangs des étudiants, des membres de la garde républicaine, des conseillers d'Etat, un Inspecteur général des poudres et salpêtres, etc... Elle réunira la chorale chaque vendredi et donnera de nombreuses auditions d'œuvres de Josquin, de Lassus, etc... En mars 1941, elle mettra au point une très belle exécution de la Passion selon Saint Jean, de Heinrich Schütz et de la Messe Brève en *la* majeur de J.-S. Bach.

A l'automne 1942, elle organise le Cercle Musical Universitaire ; chaque mois, un concert sera donné pour les 150 adhérents. Les programmes seront variés : on y entendra des quatuors de Mozart et de Beethoven, des quintettes de Mozart et de Schubert, à côté de mélodies de Duparc et d'œuvres de César Franck... Yvonne Rokseth a repris son alto et c'est du pupitre qu'elle présente ou commente les œuvres. C'est souvent elle qui accompagne au piano les mélodies. Elle ne néglige pas ses travaux personnels : elle prépare un nouvel ouvrage sur la Musique de la Réforme et un sur la Passion... Ce sont là des manifestations de son activité extérieure, mais elle en a une autre, clandestine, cette fois... Elle prête son appartement à des étudiants traqués, héberge souvent des « hors-la-loi », distribue des feuilles secrètes, abrite un poste émetteur... tout cela avec ce calme tranquille qui lui est naturel !

Mais ces mois de guerre sont pénibles pour elle comme pour tant d'autres : son mari a dû rejoindre la Norvège en septembre 1939 et il ne pourra revenir qu'en juillet 1945 ; sa fille aînée qui avait épousé Guillaume de Van meurt en août 1943... mais le courage d'Yvonne Rokseth ne se dément pas. Elle se donne aux humbles besognes de tous les jours, ne voulant pas que ses filles subissent des privations, elle, si détachée des choses matérielles, parcourra la campagne pour assurer le ravitaillement des siens ; elle saura créer un intérieur agréable dont se souviennent bien des exilés.

Le 25 novembre 1943, les Allemands envahissent « l'Université », arrêtant professeurs et étudiants. Par un miraculeux hasard, Yvonne Rokseth leur échappe, se réfugie à Paris où, jusqu'à la Libération, elle vivra cachée.

Pour chanter cette Libération, elle, qui avait abandonné la composition, reprendra la plume et écrira (à Clermont-Ferrand en 1945) un *Te Deum* pour chœurs, soli, orgue, orchestre à cordes, deux trompettes et timbales, dédié au Général Leclerc.

En août, elle quitte Clermont-Ferrand et part pour Strasbourg avec son mari et ses filles. Il lui faut remettre en état un appartement pillé, réorganiser des cours, regrouper des étudiants dispersés dans une ville qui a souffert de l'occupation ; il lui faut surtout réinstaller l'Institut de Musicologie, déclouer des dizaines de caisses retrouvées en Allemagne, reclasser plus de cinq mille volumes... Elle se donne à cette tâche avec son ardeur coutumière ; mais un nouveau coup la frappe : Pierre Rokseth qui était reparti pour la Norvège meurt à Oslo le 4 novembre 1945. La voici seule, mais deux filles lui restent dont l'aînée sera, maintenant, pour elle une amie et un soutien ! Elle se plonge dans le travail. Déjà peu attirée par la vie extérieure, elle fuira dorénavant les réunions d'allure mondaine ; son enseignement devient l'essentiel. En 1945-46, elle fait son cours sur les Choral Vorspiele de Bach ; l'année suivante sur les Passions de Bach et l'interprétation musicale au XIIIe siècle ; en 1947-48, elle traite des modes grégoriens à la tonalité moderne. Elle étudie aussi les Premiers Recueils protestants de chant culturel. Elle reprend ses tournées de conférences interrompues par les hostilités, va parler à Bâle de la mélodie française au XIIIe siècle (27 février 1946) et, en zone française d'occupation, des « Rapports historiques entre la musique allemande et la musique française ». Elle poursuit son travail sur la Passion. Elle organise de nouveau des concerts... Le 11 juin dernier, j'allai à Strasbourg ; Yvonne Rokseth donnait au Palais Universitaire une séance de musique de chambre du Moyen-Age : motets du XIIIe, chansons de Machaut, de Cuvelier, de Dufay, d'Ockeghem, de Josquin des Prés, de Bruhier. J'assistai à la répétition, fis connaissance avec ses élèves. Elle me parla de son « séminaire », des travaux que ses étudiants étaient, maintenant, capables d'exécuter, de son projet de leur faire transcrire en 1948-49 des pièces du manuscrit 1047 de Chantilly... Elle me montra le beau local réservé aux étudiants de musicologie, leur bibliothèque, plus riche en ouvrages de fond que celle dont nous avions disposé, le piano, le clavicorde et le clavecin que les

Allemands avaient laissés et qui lui servaient pour ses séances de travail... Elle voyait ses efforts de longues années commencer à porter leurs fruits, de belles publications sortir de ce noyau d'élèves groupés autour d'elle. Jamais, je ne l'avais vue plus animée, plus confiante en l'avenir. Par moments, elle se passait la main sur le front, se plaignant de fatigue. Elle se préparait à aller à Florence, faire un cours sur « l'École de Notre-Dame-de-Paris » à l'American Institute for Musicology... Elle paraissait pressée de me parler de ses projets... Elle dirigea ce concert qui fut très beau et qui me rappelait tant de souvenirs de jeunesse... Nous passâmes la soirée ensemble, parlant du passé, de la disparition de notre vieux Maître... mais, toujours, elle revenait à ce projet de publication... Nous nous quittâmes sur le parvis de la cathédrale, nous promettant de nous retrouver à l'automne... Je ne devais plus la revoir !...

Mais ce qu'elle me dit en cette journée m'apparaît, maintenant, comme un ordre et je voudrais que tous ceux qui s'intéressent à la musique médiévale, tous ces étudiants à qui elle consacra tant d'années, se groupent pour réaliser ce qui était son rêve : de belles éditions de musique des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Je crois que ce serait là le plus beau monument que l'on puisse élever à la mémoire d'Yvonne Rokseth, le seul digne d'elle.

G. THIBAULT.

BIBLIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE MUSICOLOGIQUE D'YVONNE ROKSETH

I. *OUVRAGES, ARTICLES ET ÉDITIONS*

1924. *Note biographique sur Attaingnant*, dans *R. de M.*, n° 10, mai 1924, p. 70-71.

1925. *Un motet de Moulu et ses diverses transcriptions pour orgue*, dans *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, Leipzig, p. 286-292 [Communication faite au Congrès international de musicologie de Bâle en sept. 1924].

Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, transcrits et publiés avec une introduction, Paris, XX-58 pp. (Publications de la Société française de musicologie, 1re série, t. I).

Ed. Charles NEF, *Histoire de la musique. Ed. française augmentée de nombreux exemples... Préface de M. André Pirro*, Paris, Payot, 375 pp.

1926. *Un fragment de Richafort*, dans *R. de M.*, n° 17, févr. 1926, p. 28-29.

1927. *Josquin des Prés pédagogue musical*, dans *R. de M.*, n° 24, nov. 1927, p. 202-204.

Trois Chansonniers français du XVe siècle, 1er fasc., Droz, 86 pp.

(Collection *Documents artistiques du XVe s.*), en collab. avec Ed. Droz et G. Thibault.

1930. *La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe*, Paris, Droz, 418 pp. [Thèse principale pour le doctorat ès lettres].

Treize motets et un prélude pour orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, édités avec une introduction et les originaux des motets, Paris, 61 pp. (Publications de la Société française de musicologie, 1re série, t. V) [Thèse complémentaire].

1931. Ed. H. Riemann, *Dictionnaire de musique, traduit par G. Humbert. 3e édition... refondue... sous la direction de A. Schaeffner*, Paris, Payot, xv-1485 pp., en collab. avec M. Pincherle et A. Tessier. [Révision des articles relatifs au chant grégorien, à la musique polyphonique du moyen-âge et du début de la Renaissance et à l'orgue].

Éd. Charles Nef, *Histoire de la musique*, 2e éd. augmentée, Paris, Payot.

La musique par disques. Chants grégoriens, dans *Revue musicale*, juin 1931, p. 276-278.

1931-1936. *La musique d'orgue du XIIIe au XVIIe siècle*, série d'articles parus dans le *Bulletin trimestriel des amis de l'orgue*, n°s 6-24, de juin 1931 à mars 1936.

1933. *Manuscrits de Joseph Haydn du Conservatoire de Paris*, dans *R. de M.*, févr. 1933, n° 45, p. 40-41.

Une source peu étudiée d'iconographie musicale, dans *R. de M.*, n° 46, mai 1933, p. 74-85.

Le contrepoint double vers 1248, dans les *Mélanges de musicologie offerts à M. L. de la Laurentie*, Paris, p. 5-13 (Publications de la Société française de musicologie, seconde série, t. III et IV).

Grieg, Paris, Rieder, 86 pp. (Collection *Les maîtres de la musique*, n° 13).

Instruments à l'église au XVe siècle, dans *R. de M.*, n° 48, p. 206-208, nov. 1933.

1934. *Manuscrits de Mendelssohn à la bibliothèque du Conservatoire*, dans *R. de M.*, n° 50, mai 1934, p. 103-106.

Motets à jouer sur le pipeau. Six pièces inédites à deux parties recueillies et transcrites, Paris, éd. de l'Oiseau-Lyre [Motets édités plus tard dans les *Polyphonies du XIIIe s.* sous les n°s 184, 189, 195, 228, 239, 242].

1935. *Les femmes musiciennes du XIIe au XVe siècle*, dans *Romania*, t. LXI, p. 464-480.

Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de médecine de Montpellier. T. I : Reproduction phototypique du manuscrit, Paris, éd. de l'Oiseau-Lyre [Publication tirée à 300 exemplaires].

1936. *Ibidem*, t. II : Transcription intégrale du manuscrit (fasc. I-V), 306 pp.

Ibid., t. III : Transcription intégrale du manuscrit (fasc. VI-VIII), 267 pp.

Motets du XIIIe siècle, Paris, éd. de l'Oiseau-Lyre [Édition non limitée des nos 9-10, 64, 146, 300, 322, 330 des *Polyphonies du XIIIe siècle*, avec une introduction].

1937. *Du rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique polyphonique du XIIIe siècle*, dans *Dix années au service de l'orgue français* (1927-1937), publié par « Les amis de l'orgue », p. 45-48.

Lamentation de la Vierge au pied de la Croix. XIIIe siècle. Chant seul, Paris, éd. de l'Oiseau-Lyre.

Antonio Bembo, composer to Louis XIV, dans *The musical Quarterly*, vol. XXIII, no 2, New-York, avr. 1937, p. 147-169 [Traduit par G. Reese].

1939. *Les « Laude » et leur édition par M. Liuzzi*, dans *Romania*, t. LXV, p. 383-394.

Préface à Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Ph. le Bon* (1420-1467), Strasbourg, Heitz, p. XI-XII. [La mise dans le commerce, retardée par les événements, n'a eu lieu qu'après la guerre].

Polyphonies du XIIIe siècle. T. IV : Études et commentaires, Paris, éd. de l'Oiseau-Lyre, 310 pp. [L'ensemble de la publication des *Polyphonies du XIIIe siècle* a obtenu la première médaille du concours des Antiquités de la France décernée par l'Institut de France en 1948. Le t. IV, en effet, retardé par les événements, n'a paru qu'en 1948].

1944. *André Pirro*, dans *R. de M.*, t. XXIII, p. 25-42.

1946. *Musical scholarship in France during the war*, dans *Journal of Renaissance and baroque music*, vol. I, no 1, mars 1946, p. 81-84.

Un « Magnificat » de Marc-Antoine Charpentier († 1704), dans *Journal of Renaissance and baroque music*, vol. I, no 3, déc. 1946, p. 192-199.

Réaction de la Réforme contre certains éléments réalistes du culte, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, no 2, p. 146-159.

1947. *Danses cléricales du XIIIe siècle*, dans les *Mélanges* 1945 des Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, fasc. 106, Paris, Belles Lettres, p. 93-126 [Avec transcription de 60 rondeaux tirés de l'*Antiphonarium mediceum* de la Bibl. Laurentienne].

La polyphonie parisienne du treizième siècle. Etude critique à propos d'une publication récente, dans *Les cahiers techniques de l'art*, t. I, 2e fasc., Strasbourg, mai-déc. 1947, p. 33-47 [Il s'agit de l'édition de H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe*. (Publikationen älterer Musik, t. XI, Leipzig, 1940)].

1949. *Aimer la musique ancienne*, dans *Polyphonie*, no 3, *Présence de la musique ancienne*, p. 5-11 [article posthume].

II. *COMPTES-RENDUS CRITIQUES*

1925. J. de Muris, *Speculum musicae*, livre I, publié par W. Grossman, Leipzig, 1924 = *R. de M.*, no 13, févr. 1925, p. 29-30.

S. Scheidt, *Tablature d'orgue de* 1650, publiée par G. Harms, Klecken, 1923 = *Revue musicale*, 1er mars 1925, p. 298-299.

1926. *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, éd. en fac-similé par K. Ameln, Berlin, 1925 = *R. de M.*, n° 18, mai 1926, p. 104-105.

J.-N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunst-werke*, rééd. d'après l'original de 1802 par J.-M. Müller-Blattau, Augsbourg, 1925 ; du même, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig, 1926 = *R. de M.*, n° 19, août 1926, p. 154-155.

1928. Dom A. Mocquereau, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, t. II, Paris-Tournai-Rome, 1927 = *R. de M.*, n° 27, mai 1928, p. 184-185.

Das Rostocker Liederbuch, publié par F. Ranke et J.-M. Müller-Blattau, Halle, 1927 = *R. de M.*, n° 27, mai 1928, p. 196.

1931. *Ludus Adae de Basseia canonici insulensis super Anticlaudianum*, publié par l'abbé P. Bayart, Lille, 1930 = *R. de M.*, n° 37, févr. 1931, p. 43-46.

Dom D. Pujol, *Mestres de l'escolania de Montserrat. Obres musicals dels monjos del monestir de Montserrat* (1500-1800) *editades per primera vegada.* T. I : *Joan Cererols*, transcrits et annotés par Dom D. Pujol, 1931 = *R. de M.*, févr. 1931, p. 68-69.

J. Roentgen, *Grieg*, La Haye, 1931, = *R. de M.*, n° 38, mai 1931, p. 140.

H. Van Dalen, *Moussorgsky*, La Haye, 1931 = *R. de M.*, n° 38, mai 1931, p. 140.

F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII. und ersten Drittel des XIV. Jahrh., mit der uberlieferten Melodien*, t. I, Dresde, 1921 ; t. II, Göttingen, 1927 = *Studi medievali*, nouv. série, t. IV, fasc. I, p. 204-209.

Perotinus Magnus, *Organum quadruplum « Sederunt principes »*, édité par R. Ficker, Vienne, 1930 = *Studi medievali*, t. IV, fasc. I, p. 209-210.

1932. H. Rosenberg, *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15 Jahrh.*, Wolfenbüttel-Berlin, 1931 = *R. de M.*, n° 42, mai 1932, p. 174-175.

El Codex musical de Las Huelgas, publié par H. Anglès, Barcelone, 3 vol., 1931 = *Revue musicale*, p. 426-429.

1933. H. Engel, *Madrigal und Villanelle*, extr. de la *Neuphilologische Monatschrift*, p. 257-274 ; du même, *Contributo alla storia del madrigale*, dans *Rassegna musicale*, sept. 1931 ; 14 p. = *R. de M.*, n° 46, mai 1933, p. 108.

P. Verrier, *Le vers français, formes primitives, développement, diffusion*, Paris, 3 vol., 1931 = *R. de M.*, n° 47, août 1933, p. 160-161.

An old St-Andrews music book (Cod. Helmst. 628), publié en fac-similé par J.-H. Baxter, Londres, 1931 = *R. de M.*, n° 47, août 1933, p. 177-178.

Mestres de l'escolania de Montserrat. Obres dels monjos del monestir de Montserrat, 1500-1800..., *Joan Cererols*, t. III : *Villancicos*, 1932 = *R. de M.*, n° 47, août 1933, p. 178-179.

F. GENNRICH, *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932 = *Studi medievali*, nouv. série, t. VI, p. 150-152.

T. GEROLD, *La musique au moyen-âge*, Paris, 1932 (Coll. *Les classiques français du moyen-âge)* = *Studi medievali*, nouv. série, t. VI, p. 327, et *Romania*, t. LIX, p. 466-467.

1934. C.-A. MOBERG, *Kyrkomusikens historia*, Stockholm, 1932 = *R. de M.*, févr. 1934, n° 49, p. 44.

D. SONANS, *Kilder til Musikens Historie i Danmark* ; t. I : *Vaerker af Mogens Pedersoen*, Copenhague, 1933 = *R. de M.*, n° 50 mai 1934, p. 117.

F. COUPERIN, *Œuvres complètes*, t. VII = R. *de M.*, n° 51, août 1934, p. 173.

Die Singweisen Bernarts von Ventadorn..., publié par C. Appel, Halle, 1934 = *R. de M.*, n° 51, août 1934, p. 174.

Mestres de l'escolania de Montserrat..., série de musique instrumentale, t. I, transcr. et annotat. par Dom D. Pujol, 1934 = *R. de M.*, n° 51, août 1934, p. 183.

Iohannis CABANILLES, *Opera omnia*, éd. par H. Anglès, t. III, Barcelone, 1933 = *R. de M.*, n° 51, août 1934, p. 183-184.

1935. D. MONRAD-JOHANSEN, *Edvard Grieg*, Oslo, 1934 = *R. de M.*, n° 56, nov. 1935, p. 251.

M. SCHNEIDER, *Gesch. der Mehrstimmigkeit. I. Die Naturvölker.* Berlin, 1934 = *R. de M.*, n° 56, nov. 1935, p. 245-246.

1936. V. FEDOROV, *Moussorgsky*, Paris, 1935 = *R. de M.*, n° 57, févr. 1936, p. 37.

O.-A. BAUMANN, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*, Cassel, 1934 = *R. de M.*, n° 57, févr. 1936, p. 45.

Souterliedekens gecomponeert by Jacobus Clemens non papa, 1er livre, éd. par K.-Ph. Bernet Kempers, Delft, 1935 = *R. de M.*, n° 57, févr. 1936, p. 45.

M. SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit. II. Die Anfange in Europa*, Berlin, 1935 = *R. de M.*, n° 58, mai 1936, p. 91-92.

1937. *Boletin latino-americano de musica*, 2e année, t. II, Lima, 1936 = *R. de M.*, nos 62-63, mai-août 1937, p. 67.

L. de la LAURENCIE et A. GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique (ms. et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris*, Paris, 1936 = *R. de M.*, nos 62-63, mai-août 1937, p. 64-65.

Diego ORTIZ, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Roma*, 1553, éd. par M. Schneider, Cassel, 1936 = *R. de M.*, nos 62-63, mai-août 1937, p. 62.

1939. F. LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Rome, 1934 = *R. de M.*, n° 69 ; 1er trimestre 1939, p. 29-30.

Ed. LOWINSKY, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen*, La Haye, 1937 = *R. de M.*, n° 69, 1er trimestre, 1939, p. 30.

1947. R. LEIBOWITZ, *Schoenberg et son école, l'étape contemporaine du lan-*

gage musical, Paris, 1947 = *Les cahiers techniques de l'art*, t. I, 3e fasc., Strasbourg, mai-déc. 1947, p. 60.

A. Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVII und XVIII centuries*, Londres, 1947 = *Les cahiers techniques de l'art*, t. I, 2e fasc., Strasbourg, mai-déc. 1947, p. 61.

Nota-Bene.

I. — Le seul sigle utilisé dans cette bibliographie concerne la *Revue de musicologie* : *R. de M.*

II. — Ne figurent entre crochets que les renseignements d'ordre complémentaire n'entrant pas dans la description bibliographique proprement dite.

III. — Les articles parus jusque dans le courant de l'année 1925 portent la signature d'Yvonne Rihouet.

IV. — La présente bibliographie a été arrêtée au 1er avril 1949. Doivent paraître dans la suite : *La musique de la Réforme*, ouvrage dont la publication prochaine est envisagée ; une édition du *Magnificat* de M.-A. Charpentier, dont la publication est également prévue (La première audition dans cette version en a été donnée à Strasbourg en janvier 1948 sous la direction de Fritz Münch, en même temps qu'un *Te Deum* de la composition d'Y. Rokseth) ; un important travail sur *Les interprétations de la Passion dans la musique religieuse des origines au XVIe siècle*, dont elle avait rédigé plusieurs chapitres. Elle préparait en outre des articles pour la *New Oxford history of music*, l'Encyclopédie allemande de Kiel *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, une édition critique de l' « Anonyme IV » de Coussemaker, etc...

F. Lesure.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

— Cours professés à la Sorbonne (Institut d'Art) par M. Paul-Marie Masson, année scolaire 1948-1949 : 1° *L'œuvre de Gluck dans l'art musical européen.* — 2° *Explication de textes musicaux du programme de licence : œuvres de Couperin, de Schumann et de Ravel.* — 3° *Exercices pratiques. Questions de musicologie médiévale.*

— Cours professés au Conservatoire de Paris par M. Norbert Dufourcq : Année scolaire 1948-1949. Cours supérieur : *La musique vocale hors de France des origines au XIX*e *siècle.* — Cours élémentaire : *Histoire générale de la musique.* — Cours d'excellence : *Préparation d'un mémoire sur les origines de la Symphonie française.*

— Cours professés par Mme Rokseth à l'Université de Strasbourg l'hiver 1947-1948 : *De la modalité à la tonalité, et de la tonalité à l'atonalité.* — *Les premiers recueils de chants protestants, Luther et Calvin.*

— Du 1er au 5 octobre 1947 la C. I. A. P. (Commission internationale des Arts et Traditions populaires) a tenu sa 3e session plénière — la première depuis 1939 — au Musée de l'Homme. Parmi les personnalités présentes, les musicologues Azevedo, Brailoiu, Miss Maud Karpeles, Lajtha, Mlle Claudie Marcel-Dubois, Saygun, Schaeffner prirent part aux diverses séances et discussions. Deux séances furent consacrées en particulier à des auditions d'enregistrements de musique populaire. L'une des séances avait pour thème : la berceuse dans les chants populaires européens et extra-européens. M. Emrich, de la Bibliothèque du Congrès à Washington, présenta quelques-uns des remarquables disques conservés ou édités par cette institution. Entre autres décisions prises lors de cette session citons : la publication sous le nom de *Laos* d'un organe international d'ethnographie et de folklore comparés ; le rattachement à la C. I. A. P. des Archives internationales de musique populaire créées à Genève en 1944 et que dirigent MM. Brailoiu et Baud-Bovy ; l'unification des méthodes d'enregistrement mécanique, etc...

— M. André Schaeffner a fait durant l'hiver 1947-48, devant les stagiaires du Centre de formation ethnographique, une série de cours sur l'ethnologie musicale et sur les méthodes d'enquête musicologique et sociologique.

— Des manifestations musicales ont eu lieu durant les semaines internationales de Royammont (20-juin-4 juillet 1948). Des œuvres de musique ancienne anglaise, française, italienne, suédoise ont été présentées et exécutées avec le concours de MM. Norbert Dufourcq, Roland-Manuel,

Mme Marcelle de Lacour, etc... Une soirée a été consacrée spécialement à la musique et aux danses de l'Inde.

— A la Société d'ethnographie française le, 23 juin 1948, Mlle Claudie Marcel-Dubois a exposé le résultat des enquêtes musicologiques qu'elle a poursuivies en Haute-Loire et dans le pays basque français.

— Le Département d'ethnologie musicale au Musée de l'Homme a édité 30 disques de musique malgache (Mission Clérisse) et prépare actuellement une collection de 35 disques de musique de l'Afrique équatoriale française (Mission Didier-Rouget). Parmi les enregistrements de cette dernière mission, 3 disques de musique noire et de musique pygmée ont été édités par la Boîte à Musique.

— Aux Archives internationales de musique populaire, le professeur Constantin Brailoiu a constitué une collection de musique populaire suisse (5 disques à tirage limité).

— Notre collègue M. Gabriel d'Alençon a fait à l'Académie des Sciences, le 22 novembre 1948, une communication sur le sujet suivant : *Vers l'unification des gammes inscrites au* Recueil des Constantes physiques.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

— Du 30 mai au 20 juin 1948 l'association « Nuits de Sceaux » a donné un festival de musique française ancienne et moderne. Les concerts ont eu lieu à l'église de Sceaux et au pavillon de l'Aurore dans le parc de Sceaux. Des œuvres de Bernier, Blanchard, Campra, Couperin, Lalande, Monteclair, Mouret, etc., ont été exécutées. Le festival s'est terminé par un « Divertissement au Pavillon de l'Aurore en 1715 », avec réalisation et adaptation de notre collègue Mlle Renée Viollier.

— Un important Festival de musique française a été organisée à Strasbourg, du 7 au 20 juin 1948, par la Société des Amis de la Musique. Les orchestres de la Radiodiffusion française, de la Radiodiffusion de Strasbourg, l'orchestre municipal de cette ville, les Chœurs Saint-Guillaume et de la cathédrale, ainsi que d'éminents solistes, prêtaient leur concours. Diverses œuvres de musique du moyen âge et de musique ancienne furent exécutées. Notre regrettée collègue Yvonne Rokseth fit à l'Université une démonstration de musique de chambre du moyen âge et de la Renaissance.

— Sous la direction de notre vice-président Félix Raugel, à la Chapelle du Château de Versailles et à l'Orangerie, les 18, 20 juin et 3 juillet 1948, furent exécutés l'Ouverture de la *Grotte de Versailles* de Lully, des motets de Lully, de François Campra, de M. A. Charpentier, une Symphonie sur des Noëls de Lalande, la Symphonie en *si* bémol de Mozart (K. 319). MM. André Marchal et Maurice Duruflé jouèrent des pièces d'orgue françaises (Clérambault, Marchand, Le Bègue, d'Aquin, Calvière, Du Mage, etc...).c

— La société des « Amis des cathédrales » a donné deux auditions musicales à l'église Saint-Merry (12 juin 1948) et à celle de l'Assomption de Poissy (26 juin 1948). M. Félix Raugel, directeur musical de cette société et M. Norbert Dufourcq, organiste du grand orgue de Saint-Merry, ainsi

que M. Aurouer et M[lle] Micheline Lagache, organistes des deux églises, participèrent à ces manifestations. Parmi les pièces anciennes qui y furent jouées citons des œuvres de Gautier de Coincy, de Perotin, de François Bourgoing, d'Henry Du Mont, de Nicolas Le Bègue et de son élève Nicolas de Grigny, de Campra, de Clérambault, etc...

— Aix-en-Provence a servi de cadre à un Festival Mozart (23 juillet-1[er] août 1948), qui a remporté un succès considérable. Concerts et représentations théâtrales eurent lieu dans la cour et dans le cloître de l'Archevêché, dans la cathédrale Saint-Sauveur, dans la cour de plusieurs hôtels, au Musée des Tapisseries, enfin au Jas-de-Bouffans. Trois admirables représentations de *Cosi fan tutte*, sous la direction de Hans Rosbaud, de la Philharmonique de Munich, ainsi que la révélation du Nuovo Quartetto Italiano, furent les faits dominants de ce festival. Dans le cadre de celui-ci furent jouées en outre des œuvres de musique française ancienne (Rameau et les clavecinistes) et moderne (Dukas, Ravel, Milhaud). M[me] Pauline Aubert prêta son concours. Notre ancien président M. de Saint-Foix rédigea toutes les notices des programmes.

— Notre vice-président Félix Raugel a dirigé à la Maison de la Chimie, le 2 juin 1948, *Vénus et Adonis* de John Blow ; l'œuvre était exécutée pour la première fois en France.

— Le Service musicologique que nos collègues Renée Viollier et Roger Cotte dirigent au bureau de concerts Werner-Vincent a donné un concert de musique ancienne le 24 avril 1948. Au programme figuraient des airs de cour du XVII[e] siècle, des œuvres de chambre de Jacquet de la Guerre, Mouret, Monteclair, Corrette, etc., dans des réalisations de Renée Viollier ou de Roger Cotte.

— Le 19 mai 1948 *les Amours des Dieux*, ballet héroïque de Jean-Joseph Mouret, ont été diffusées par Radio-Genève. La réalisation était due à M[lle] Renée Viollier.

— Sous la direction du D[r] Hans Hickman l'orchestre de *Musica viva*, au Caire, a donné en concert des fragments de *Bastien et Bastienne* de Mozart (14 février 1948).

— Le 20 novembre 1948 notre vice-président Félix Raugel a dirigé à la Chapelle du Château de Versailles, à l'occasion de la célébration du 300[e] anniversaire de la réunion de l'Alsace à la France, deux œuvres dont il a lui-même restitué les partitions d'orchestre : le *Canticum Eucharisticum* (1698) de Sébastien de Brossard, composé pour célébrer la paix de Ryswik, et le Psaume *Lauda Jerusalem* de Fr. X. Richter.

— Le 8 décembre, à l'École Polytechnique, Marcelle Charbonnier a donné pour les membres du Groupe X-Musique un récital de clavecin consacré à François Couperin, Rameau, J.-S. Bach et Domenico Scarlatti.

— M[me] Pauline Aubert, qui a repris son activité à Amsterdam, a exécuté pour la radio américaine la *Gamme* de Marin-Marais, réalisée par ses soins.

— Notre collègue Marcelle de Lacour a consacré de nombreux concerts aux clavecinistes allemands, français, italiens, anglais et espagnols, et prêté son concours au Festival de Strasbourg (juin 1948), au Festival de l'Abbaye de Royaumont (juillet 1948) et au Festival international de Besançon.

QUESTIONNAIRE

Notre confrère genevois R. Aloys-Mooser nous suggère l'idée d'ouvrir, sous ce titre, une rubrique aux échanges de renseignements entre membres de notre Société en quête d'une date ou d'une référence : nous y souscrivons volontiers, bien qu'une telle rubrique ne puisse avoir toute son efficacité qu'au moment où nous aurons retrouvé notre périodicité normale (trimestrielle). D'ici là, on aura avantage à joindre au libellé — aussi bref que possible — des questions, l'adresse à laquelle il y pourra être répondu directement.

BIBLIOGRAPHIE

Jacques LEVRON. — **Clément Janequin, musicien de la Renaissance. Essai sur sa vie et ses amis.** Arthaud, Grenoble et Paris, 1948. Un vol. in-8° de 130 pages et 8 illustrations.

M. Levron, archiviste du Maine-et-Loire, retrouvait il y a deux ans, en dépouillant un minutier appartenant à son dépôt, les traces de Janequin, dont l'existence demeurait l'un des mystères de notre histoire musicale. Il nous livre en ce petit volume le résultat de ses découvertes, qui seront un appoint précieux pour l'établissement de la biographie du compositeur et surtout l'étude de son œuvre.

M. Cauchie avait fixé deux ou trois jalons de la vie de Janequin, présent à Bordeaux en 1529, bénéficiaire de la cure d'Unverre en 1549 et chapelain du duc de Guise en 1555. Cinq documents notariés et deux ou trois actes d'état-civil publiés par M. Levron viennent éclairer la période 1532-1538 et donner cette fois de solides assurances sur les origines du musicien. Résumons brièvement l'essentiel de ces découvertes.

La famille Janequin paraît bien être originaire de Châtellerault, où Etienne, père de Clément, possédait des biens fonciers et où lui et sa femme étaient morts avant 1534. M. Levron rencontre Clément pour la première fois en Anjou, où son frère aîné Simon l'avait précédé : en 1533 il est curé du petit village de Brossay et chapelain de la chapellenie de Beaucoul en l'église cathédrale d'Angers. A ce titre, il fait partie de la psallette de la cathédrale ; il en deviendra « maître » vers 1534-1535, ayant ainsi la haute main sur les chantres et sur l'organisation musicale de cette brillante institution. Cherchant à améliorer une situation matérielle toujours précaire, Janequin est parvenu à échanger la cure peu rentée de Brossay contre celle d'Avrillé, plus proche d'Angers et des terres de son protecteur, François de Gondi, seigneur des Raffoux. Toujours aux prises avec des difficultés d'argent, Janequin quitte la direction de la psallette et disparaît de la région angevine après 1538.

On voit donc que l'apport de M. Levron est loin d'être négligeable. Sans doute ne fournit-il pas, malgré ses efforts, de précisions nouvelles sur les dates de naissance et de mort du compositeur. Ainsi, le seul argument avancé par l'auteur pour fixer la naissance de Janequin vers 1490 est que *la Bataille* (de Marignan) ne peut avoir été composée que « par un maître déjà en pleine possession de ses moyens », c'est-à-dire vers « une trentaine d'années » (p. 17)... ! Quant à la date de sa mort, l'auteur prétend tirer de nouvelles déductions de la préface de Ronsard au *Livre des Mélanges*

de 1560, pour l'établir, d'une manière d'ailleurs assez flottante, entre 1560 et 1565 (p. 17), ou bien « vers 1564 » (p. 42), ou bien encore « vers 1565 » (p. 106). Mais il est entraîné là à des erreurs : Pierre Certon n'est pas mort « aux environs » de 1557, mais le 23 février 1572, et Jacques Arcadelt au moins après 1561. On peut se demander, d'ailleurs, s'il était bien nécessaire de consacrer un premier chapitre (p. 15-42) à reprendre les éléments déjà connus de la biographie de Janequin, même s'il y avait lieu, çà et là, de les critiquer. Un récit continu aurait rendu la lecture plus aisée et supprimé bien des redites.

Au centre, l'auteur trace un tableau de ce qu'il appelle « les débuts de la Renaissance dans une ville de l'Ouest » : Frappin, l'oncle de Rabelais, les auteurs de Noëls angevins, Lucas Le Moigne et surtout l'organiste Jean Daniel, collègue de Janequin à la cathédrale. Là, M. Levron s'avance beaucoup en attribuant à Daniel les chansons publiées sous le nom de *Mitou* dans les recueils de Le Roy et Ballard entre 1569 et 1583 (p. 64). Etant donné leur date, ces chansons sont très probablement de Thomas Champion, organiste de Charles IX et Henri III, surnommé lui aussi *Mithou*. Dans ce tableau de la vie artistique angevine, un important aspect aurait pu aussi retenir l'attention de l'auteur : on nous dit que le maître de la psallette ne s'occupait pas seulement des cérémonies de l'église mais prêtait son concours à des représentations populaires et théâtrales (p. 75). Pour quelqu'un qui connaît l'œuvre de Janequin, ce fait apparaîtra tout à fait plausible. Mais nous aurions bien aimé précisément pénétrer dans ce monde passionnant des « joueurs d'instruments », dont C. Port nous avait fait entrevoir l'activité et sur lesquels les archives municipales et notariales d'Angers auraient renseigné M. Levron. Un développement de ce genre eut été ici mieux à sa place que la peinture des humanistes de petit module qu'on veut bien nous présenter comme les « amis » du compositeur.

Signalons encore deux ou trois petites erreurs : l'imprimeur associé à Pierre Attaingnant n'est ni Robert Jallet (p. 110), ni Hubert Jallet (p. 28, 29, 119), mais Hubert Jullet. D'autre part, l'auteur se fonde sur un renseignement trop concis que nous lui avions fourni pour donner à Simon Janequin un fils répondant également au prénom de Clément (p. 92, 129). Mais nous montrerons un jour prochain qu'il s'agit du musicien lui-même et non d'un de ses neveux. De même, M. Levron écrit p. 129 que Janequin avait « *gardé jusqu'en* 1549 la cure de Saint-Jean de Mezos, dans le Bordelais », renseignement inexact que nous ne lui avons pas fourni.

Enfin, M. Levron établit en appendice une bibliographie des éditions de Janequin, « d'après tous les travaux des musicologues », mais qui, à juste titre, n'a pas la prétention d'être complète. Il eût été néanmoins préférable, au lieu d'utiliser les vieux ouvrages de Fétis et de Brunet, de faire appel aux répertoires de R. Eitner, à la bibliographie établie par M. Brenet dans son *Essai sur les origines de la musique descriptive* et à un article de M. Cauchie, qui n'est pas utilisé, sur *Les psaumes de Janequin*, dans les *Mélanges... à M. Lionel de la Laurencie.*

Mais ces quelques réserves, qui tiennent, semble-t-il, à une rédaction un peu hâtive de l'ouvrage et à un certain manque de méthode, ne retirent rien à la nouveauté et à l'intérêt des documents mis au jour par M. Levron. Souhaitons que de nombreux archivistes de nos provinces imitent son

exemple et multiplient ces travaux qui renouvellent peu à peu la science musicologique.

François LESURE.

Paul-André GAILLARD. — **Loys Bourgeoys.** Sa vie. Son œuvre comme pédagogue et compositeur. Essai biographique et critique, suivi d'une bibliographie et d'un appendice. Lausanne, chez l'auteur, 1948. Un vol. in-8° de 134 pages.

La genèse musicale du Psautier huguenot demeure encore très confuse, malgré les travaux d'Orentin Douen et de quelques autres. Il est ainsi bien difficile de déceler le rôle exact joué par tous ces musiciens qui, depuis la traduction de Marot et de Bèze jusqu'en 1562, ont travaillé à la constitution du Psautier. Peut-être l'esquisse que laisse Y. Rokseth nous donnera-t-elle cette synthèse éclairante qui nous fait défaut. Pour l'instant, nous accueillerons avec reconnaissance les monographies sur l'un ou l'autre de ces musiciens qui, comme Guillaume Franc, Goudimel, Jambe-de-Fer..., attendent encore leur historien.

Ainsi ce petit livre qui nous vient de Suisse a-t-il le mérite d'être le premier essai tenté sur Loys Bourgeois, le plus « complet » peut-être des musiciens huguenots, puisqu'il est à la fois pédagogue, humaniste, mélodiste et contrapuntiste. Disons tout de suite que l'ensemble se ressent des circonstances dans lesquelles l'auteur a dû poursuivre ses recherches. M. Gaillard est d'ailleurs le premier à nous en avertir et à espérer que d'autres chercheurs continueront son travail. Notre but est ici de répondre à son appel et de compléter, dans la mesure de notre possible, les renseignements qui lui font défaut.

En premier lieu la bibliographie accuse une certaine faiblesse, même lorsqu'il s'agit des propres œuvres de Bourgeois. C'est ainsi que l'auteur paraît totalement ignorer l'édition que donnait Bourgeois en 1554 à Lyon, chez G. Beringen : *Pseaulmes LXXXIII. de David. Le Cantique de Simeon, Les Commandementz de Dieu... Dont quelques uns paravant imprimés ont esté reveus, et les autres de nouveau mis en musique... entre lesquelz vous en avez XXXIII, à voix pareilles. Le tout à quatre parties*, dont la partie de *Bassus* se trouve au British Museum [*K*. 8. *i*. 4 (16)].

Si l'on aborde les ouvrages généraux, nous constatons que les manuels d'histoire de la littérature française sur lesquels s'appuie M. Gaillard sont ceux de Demogeot et R. Doumic, dont on va bientôt fêter le soixantième anniversaire ! Pour étudier les conceptions musicales de Calvin il y aurait eu beaucoup à prendre dans la thèse de L. Wencelius, *L'esthétique de Calvin* (Les Belles-Lettres, 1937). De même, M. Gaillard eût trouvé une étude d'ensemble sur le psautier de 1543 dans *Soixante-dix-huitième assemblée générale dans le temple de Passy*, édité en 1943 par la Société de l'histoire du protestantisme français, un des derniers travaux du pasteur J. Pannier. Quant au chapitre sur l'œuvre théorique de Bourgeois, il aurait eu plus de solidité en se basant non seulement sur le simple *Dictionnaire* de Riemann, mais surtout sur son histoire de la théorie musicale. Ajoutons-y, pour être complet l'étude d'un américain, W.-S. Pratt, *The music of the French Psalter of* 1562, parue à New-York en 1939.

Mais nous ne croyons pas aux vertus de la bibliographie pure. La partie

biographique de M. Gaillard a de solides qualités : Bourgeois arrive de Paris à Genève en 1541 ; les Registres du Conseil, soigneusement dépouillés, nous font part de son activité dans la ville de Calvin, où il est maître de chant jusqu'au jour où, en 1551, il est emprisonné pour avoir modifié sans permission la mélodie des psaumes ! L'auteur s'attache dans cette affaire à dégager la responsabilité de Calvin, que l'on veut parfois présenter comme un adversaire des arts. Il est intéressant de noter que par deux fois le compositeur demande un congé pour aller à Lyon ou à Paris s'occuper de l'impression de ses œuvres. Enfin, devant la situation intenable qui est de plus en plus celle des réfugiés français à Genève, Bourgeois quitte définitivement la ville après 1553. Pour aller où, se demande M. Gaillard ?

Nous pouvons sur ce point verser au dossier du musicien un document intéressant. Il ressort d'un acte d'état-civil copié pour le comte de Laborde que « *Le 27 mai* 1560, *fut née Suzanne Bourjois, fille de Mr Loys et de Jehanne Leurat, musicien, rue de Hautejeuille. Ses marraines : Susanne de la Porte, petite fille ; et Guillemette Passemer. Et le parrain : Grégoire Bragin, joueur d'instruments* » (Registre de la paroisse Saint-Côme, d'après Bibl. nat., *nouv. acq. fr.* 12124, n° 7664).

Il ne peut y avoir de doutes : Bourgeois a quitté Genève pour retourner à Paris, s'y est marié et fait baptiser sa fille dans une église catholique. Nous ne voulons, en présence de ce document isolé, en tirer aucune conclusion définitive sur sa foi, sachant bien qu'en 1560 il n'y a pas encore de rupture absolue entre les deux « partis religieux » ; mais néanmoins il existait à cette date une première église réformée à Paris. Il est, d'autre part, probable que le parrain de Suzanne Bourgeois n'est autre que Grégoire Braysing, luthiste allemand, qui a laissé un livre de tablature de guiterre formant en 1553 la quatrième livraison des recueils de guiterre de Le Roy et Ballard.

Après la vie, M. Gaillard étudie Bourgeois comme pédagogue, auteur du *Droict chemin de musique* (1550), comme créateur des mélodies que Goudimel devait plus tard harmoniser à quatre voix, comme harmoniste dans la version des *Cinquante Pseaulmes* de 1547, enfin comme contrapuntiste avec les *XXIV Pseaulmes* de 1547 et les *Quatre-vingt-trois Psalmes*, édités à Paris en 1561 et dont on n'a pas encore découvert d'exemplaire. L'auteur manifeste dans ces chapitres une solide connaissance de la technique musicale, mais avance çà et là des opinions fort discutables. Ainsi, p. 20 : « L'art palestrinien reste un des fruits les plus purs de la Renaissance italienne, et ce n'est que plus tard que les Français arriveront à cette unité de style qui fait la grandeur d'une école » ; plus loin (p. 21) : « Calvin... en les forçant (les musiciens) à se dépouiller d'une quantité d'artifices, purifia l'art et lui donna une direction qui devint une qualité propre à la musique française : la simplicité de l'expression musicale parfaitement adaptée aux sentiments exprimés par le texte ». Nous aimerions bien aussi que M. Gaillard nous montre que « du temps de Calvin... l'éducation musicale était certes moins développée qu'à présent » (p. 115), et ce qu'il entend par « démocratiser la musique » (p. 17). Il semble enfin que l'auteur aurait dû distinguer plus nettement, dans la condamnation des « chansons deshonnestes et impudiques » de nos polyphonistes du début du XVIe, la valeur musicale et le texte.

En somme, ce livre mériterait d'être repris pour pouvoir figurer dans les travaux musicologiques de qualité. Rappelons les difficultés qu'a connu l'auteur dans l'élaboration de son travail et souhaitons qu'il réalise promptement ses projets de révision.

François LESURE.

Georges FAVRE. — **Paul Dukas,** collection Euterpe, la Colombe, Paris, Un vol. in-16, 126 p., prix : 128 francs.

Il eût été difficile à M. Georges Favre, 13 ans seulement après la disparition de son maître Paul Dukas, et dans les limites étroites d'une collection telle que celle de la *Colombe,* de nous donner mieux, sur la vie et l'œuvre de ce compositeur, que le volume succinct mais vivant et substantiel qu'il nous apporte. Peut-être les souvenirs personnels et l'ascendant de son enseignement ont-ils un peu entraîné, en apparence tout au moins, le biographe à tracer d'une plume filiale un portrait plus hagiographique que vraiment critique. Mais il venait le premier, à peine précédé par l'essai déjà ancien (1913) de M. Gustave Samazeuilh, et il avait somme toute à formuler sur l'œuvre du maître d'*Ariane* un jugement définitif : tentative forcément prématurée en ce qui a trait à l'influence de Paul Dukas sur la musique contemporaine, dont il est trop tôt pour préciser les caractéristiques, faute de recul, et qui aujourd'hui encore se sent plus qu'elle ne peut se préciser.

Mais pour le surplus, biographie, style, étude technique et esthétique d'une œuvre plus dense et plus solide que nombreuse, ce volume répond à toutes les curiosités et trace de l'un des maîtres les plus hauts et les mieux inspirés de notre musique Française un portrait digne du modèle. La monographie de M. Georges Favre aura ainsi préparé l'étude critique approfondie qu'il lui appartiendra peut-être à lui-même d'établir lorsque le recul des années aura donné plus de champ aux investigations psychologiques et aux recherches d'ordre esthétique et artistique sans lesquelles un jugement d'ensemble ne saurait être définitivement accepté.

En particulier regrettera-t-on que l'étude dont il s'agit n'ait pas été plus explicite sur le problème posé par le silence gardé par Paul Dukas après le succès de la *Péri* (1912) et son mariage (1916) : 23 années perdues pour les grandes œuvres qu'il devait à la musique Française et dont des scrupules excessifs nous ont privés. N'avait-il pas songé à détruire même, pour insuffisance, sa partition de la *Péri* ? Les motifs profonds d'une telle retraite, comparable à celles de Rossini après *Guillaume Tell* et de Duparc, lesquelles, bien que d'ordre respectivement très différent, ne furent mystérieuses ni l'une ni l'autre, appelleront par la suite des éclaircissements qu'il serait sans doute prématuré de chercher aujourd'hui, et qui jetteront plus tard, on doit l'espérer, un surcroît de lumière sur le noble visage du Maître.

Quoi qu'il en soit, la précision et la fermeté de l'étude que nous apporte M. Georges Favre sur le rôle magistral joué de 1892 à sa mort par Paul Dukas dans la critique musicale consolera de certaines méconnaissances antérieures, et viennent singulièrement à leur heure la veille de la publication, préparée avant sa mort par M[me] Dukas, des pages maîtresses d'une série d'études de son mari insuffisamment connues jusqu'alors : suprême

hommage d'une piété conjugale auquel M. Georges Favre a pu joindre le filial hommage du disciple, sans craindre de jamais trop nous entretenir d'un Maître à tant d'égards aussi digne d'admiration que de respect.

Martial DOUEL.

Nino PIRROTTA. — **Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del' 400,** extr. des *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, série IV, vol. V, 1946, 58 pp.

Il est bien regrettable que des études d'une telle qualité ne puissent pas jouir d'une diffusion moins « confidentielle ». La production de ce musicologue sicilien, qui dirige aujourd'hui la bibliothèque S. Cecilia de Rome, ne se distingue pas par la quantité mais par une méthode très sûre. C'est en 1935 qu'il écrivait, en collaboration avec E. Li Gotti, son *Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano* (Florence). Depuis, N. Pirrotta a étendu ses recherches à tout le XIVe siècle italien, aux *Laude*, aux *caccias*, a grandement contribué à localiser les écoles de Bologne et de Naples et découvrait récemment le précieux manuscrit de musique polyphonique d'Aoste, qui contient des œuvres encore inconnues de Dufay, Binchois Dunstable, et dont G. de Van donnait peu après une description très détaillée (*Musica disciplina*, vol. II, 1948).

Dans cette analyse très condensée il nous donne d'abord l'histoire et la description d'un des plus importants manuscrits italiens du XIVe siècle, établissant les concordances avec les autres manuscrits français et italiens du temps. Mais surtout il expose clairement comment l'art polyphonique français de l'*Ars nova* pénétra en Italie, à la suite, notamment, du retour de la Papauté à Rome — plus précisément sous l'influence du répertoire de la Cour d'Avignon, que Clément VII rapporta à Rome avec de nombreux chantres français. On retrouve ainsi chez F. da Caserta, Matteo de Perugia, Jo. Simonis de Haspre le style des maîtres français qui avaient succédé directement à G. de Machaut. Sans parler de la nouveauté de cette étude, on peut la considérer comme un modèle de musicologie descriptive, moins peut-être par l'étendue des compétences — paléographiques, historiques et musicales — que l'auteur met en jeu, que par l'intelligente compréhension des problèmes qu'il soulève.

François LESURE.

Marc PINCHERLE. — **Antonio Vivaldi et la musique instrumentale.** *Tome premier.* Librairie Floury, 14, rue de l'Université, Paris, in-8°, 316 pp. — *Tome second.* Inventaire thématique, 75 pp. (juin 1948).

En présence d'un tel livre, aussi substantiel, aussi bourré de faits, l'on comprendra qu'il ne nous est guère loisible d'entrer dans trop de menus détails biographiques et musicologiques.

Mettant à part, non sans peine ni effort, les sentiments d'affectueuse admiration que nous inspirent (depuis de longues années déjà) l'auteur et son œuvre, nous devons dire, tout d'abord, à quel point ce nouveau livre

a suscité notre intérêt : c'est qu'il avoisine de près nos propres travaux musicologiques, c'est que l'on y sent une préoccupation commune de rendre plus accessible, plus familière à nos compatriotes, la connaissance des plus hauts chefs-d'œuvre de l'art musical.

Après deux lectures attentives des deux volumes de M. Marc Pincherle, j'ai l'impression qu'un intense jet de lumière vient d'éclairer jusqu'en ses profondeurs l'une des périodes les plus riches, mais aussi les plus désordonnées, et disons-le, les plus obscures de l'histoire de l'art. Connaître les XVII[e] et XVIII[e] siècles italiens m'a toujours semblé une chose particulièrement ardue, et d'autant plus désirable : or, voici que nous tenons en mains la preuve la plus évidente, la plus sérieuse, et la plus authentique que l'un de nos musicologues français les plus qualifiés vient de produire une œuvre à la fois très originale et très savante, qui va jusqu'au fond des choses, englobant, dans le domaine de la musique instrumentale, la généralité des connaissances requises.

En effet, ce n'est pas seulement ici la personnalité de Vivaldi qui sort de la pénombre : c'est bien la connaissance générale de ce qui se passe, en Italie, au moment de la naissance au théâtre, au concert, à l'Église, de la période qui aboutira, quelque cinquante ans plus tard, à la formation du style classique ou « moderne », le *dolce stile nuovo*, dans toute la musique !

Étudiant les différents genres par où se manifestera la plus haute musique instrumentale, l'auteur clarifie grandement les obscurités des origines : de l'extrême confusion qui règne alors dans la terminologie (à propos de la *Sonate*, de la *Sinfonia*, de l'*Ouverture*, aussi bien que du *Concerto*, sous ses formes diverses) vers la fin du XVII[e] siècle, et les débuts du XVIII[e], l'auteur dégage des principes qui deviendront plus tard, à la naissance de la période classique, les principes directeurs. En outre, M. Marc Pincherle fixe résolument et efficacement la question des deux styles (l'ancien et le moderne) qui se mêlent et se heurtent à ce moment capital de l'éclosion des genres qui allaient prévaloir dans la musique, vers la moitié du XVIII[e] siècle. Et l'étude des précurseurs éclaire ainsi, d'un même coup révélateur, toute la période classique.

Citons ici, pour leur importance, les lignes suivantes : « On se trouve alors en plein conflit de deux styles : d'une part, l'ancien style polyphonique, hérité de la Renaissance, resté vivace en plus d'un pays, et qui donnera encore, avec J.-S. Bach, une magnifique floraison ; face à lui, capable toutefois de se combiner à l'occasion avec lui en dosages variés, un style « moderne », élaboré surtout sous l'influence du drame lyrique, et qui tend vers la monodie accompagnée » (1). L'auteur insiste ici sur le rôle de la Symphonie ou plutôt Ouverture d'opéra, qui deviendra parfois un modèle instrumental, si on la détache du spectacle, pour en faire une pure Symphonie instrumentale. Il est vrai que des Sonates à trois ou quatre parties ont aussi bien pu former le point de départ, toujours très difficile à fixer dans le temps, des œuvres qui ont servi de modèles aux premiers pionniers de la Symphonie. Nous comprenons, dès lors, tout l'intérêt qui s'attachera, pour l'auteur, à examiner l'ensemble des nombreuses partitions d'opéras de Vivaldi — dont le bagage proprement « symphonique » ne présente pas

(1) *Vivaldi symphoniste*, tome I, p. 143 et s. *(Les Formes)*.

la même abondance que ses *Concerti*, lesquels occupent, dans l'œuvre du maître, une place prépondérante. Mais, il nous faut tenir compte de la confusion totale des genres qui régnait, nous l'avons dit, au temps où l'astre de Vivaldi montait à l'horizon : nombre de Concertos sont, en effet, de véritables Symphonies. Ne l'avons-nous pas dit et répété nous-mêmes, lorsqu'il s'agissait de Mozart ? Peut-on rêver de plus belles et plus complètes Symphonies que les grands Concertos de sa pleine maturité ?

Tout ce chapitre, avec les définitions du *Concerto grosso*, du Concerto « de solistes », l'étude des « formes », Vivaldi symphoniste, Vivaldi et la musique descriptive, tout cela est d'une clarté, d'une netteté qui se détache magnifiquement sur un arrière-fonds où se bousculent, dans une production effrénée, participant de l'un ou de l'autre style, les manifestations instrumentales les plus richement diverses de l'art italien. Héritage assurément immortel et qui retient, depuis longtemps, toute notre attention !

***

L'ouvrage comporte trois parties précédées d'un *Avant-propos*, où l'auteur nous fait connaître de quelle manière originale il est entré en contact avec l'œuvre de Vivaldi. Celle-ci s'est considérablement enrichie, assez récemment, par la découverte de deux collections d'un prix inestimable, contenant des centaines de manuscrits du maître vénitien, et qui sont devenues la propriété de la Bibliothèque Nationale de Turin (1). L'aubaine d'une telle découverte justifierait, à elle seule, l'apparition du travail de M. Marc Pincherle : il est évident qu'un tel enrichissement entraînera d'autres découvertes précieuses pour l'histoire de l'art. Raison de plus pour que le regain de faveur dont bénéficie actuellement l'œuvre de Vivaldi s'affirme et s'accentue pour le grand bien des études musicologiques, — et de la musique.

L'auteur a recueilli tout ce qu'il est possible de savoir aujourd'hui sur la vie du « Prêtre roux » (ce surnom du maître, à lui seul, ne prend-il pas déjà comme une couleur tout à fait vénitienne ?). Il nous donne aussi un tableau de la vie musicale à Venise, — tableau vivant, bariolé, digne assurément de la cité des Doges, et que contribuent à colorier de charmantes reproductions de Longhi et de Guardi, du plus heureux effet. Nous ne devons vraiment plus ignorer grand'chose maintenant de la vie qui était celle de maître et élèves, ni dans le fameux *Ospedale della Pietà*, ni dans ces *Scuole* où se sont formés des orchestres, dont les échos rapportés par des voyageurs de marque, ou même des romanciers, ne sont pas encore éteints. Peut-être le document le plus intéressant est-il ce croquis de P. L. Ghezzi, pris sur le vif, et qui nous vaut d'avoir un instant sous les yeux la physionomie, d'une spiritualité dévorante, de cet insigne créateur de vie que fut Antonio Vivaldi ! Ne peut-on dire, en parcourant des yeux les centaines de ses thèmes initiaux, bâtis, qu'il s'agisse de Sonates, de Concertos, ou de Symphonies, sur le seul accord parfait, que les ressources du maître touchent vraiment à l'infini ? (2) N'oublions pas de signaler aussi l'attrayante clarté

(1) La Collection Mauro Foà est la Collection Renzo Giordano (manuscrits).

(2) V. le précieux *Inventaire thématique* qui sert de supplément indispensable à l'ouvrage.

de la présentation du nouveau Vivaldi : sujet réellement latin dans un cadre latin.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, l'auteur met, pour ainsi dire, l'œuvre vivaldienne toute entière sur le chantier : après une vue sur l'ensemble de cette œuvre considérable, il passe à la chronologie, puis étudie « les moyens d'exécution », c'est-à-dire *Vivaldi violoniste.*

Cette « chronologie » nous renseigne sur toutes les éditions parues de musique instrumentale, et rectifie les nombreuses erreurs commises à cet égard. La liste des opéras de Vivaldi représentés de 1713 à 1739 atteint quarante-sept numéros, auxquels s'ajoutent deux opéras non datés et deux autres, qui ont disparu. L'ensemble de l'œuvre instrumentale du maître comporte 541 numéros ! Hormis l'œuvre théâtrale, un autre domaine demeure encore inexploré : celui de la musique sacrée (Psaumes, motets) auquel il faut joindre tout un ensemble profane, celui de la Cantate, genre très richement représenté et probablement tout aussi inexploré. Mais revenons aux « moyens d'exécution », c'est-à-dire, en somme, à l'*Orchestre* de Vivaldi.

Ce chapitre nous vaut tout un travail sur les prédécesseurs du maître (1), et sur Vivaldi lui-même, travail constellé de citations musicales, où s'affirme la supériorité de notre Collègue : nous voulons parler de sa connaissance profonde et pratique, à la fois, de l'art du violon. Cette connaissance lui est d'une aide puissante, à peu près du même ordre que celle possédée jadis par notre ami inoubliable, L. de la Laurencie, et qui a donné lieu à sa magistrale *Ecole française du violon.* Il est certain que, de ce fait, nul n'est plus et mieux autorisé que M. Pincherle à nous instruire au sujet de *Corelli* et des autres grands violonistes qui jalonnent l'histoire de la musique en Italie.

Il est difficile de dire quel est le chapitre le plus instructif du nouveau *Vivaldi.* D'autre part, la place nous est mesurée. Qu'il s'agisse de la composition *(Thèmes* et *rythmes),* de Vivaldi symphoniste (les *formes*), de Vivaldi et la Forme Concerto (l'un des plus développés), de Vivaldi et la Symphonie, enfin de Vivaldi et la musique descriptive (que justifient la *Primavera,* la *Stravaganza* (op. IV), les *Saisons,* etc. / : tous sont remplis de faits, de rapprochements ingénieux et nouveaux qu'engendrent de nombreuses et importantes pages musicales choisies et tracées par l'auteur lui-même.

Constatons brièvement qu'à l'*Ospedale della Pietà,* sous l'efficace direction de Vivaldi, les « vents » contrebalancent, à peu de chose près, l'importance des « cordes » : l'on est stupéfait d'apprendre que les jeunes religieuses dressées par Vivaldi sont aussi aptes à manier la flûte, le basson (pour lequel foisonnent des Concertos) que le violon, la viole, la contrebasse, ou le violoncelle ! Et tous ces instruments fonctionnent aussi dans les opéras (ou éclatent des fanfares de trompettes) de cet homme extraordinaire !

La rythmique, la thématique sont jalousement étudiées et motivent des rapprochements et des déductions de l'intérêt le plus constant avec Corelli, Tartini, pour ne parler que des maîtres les plus connus ; nous sommes tenus au courant de l'apparition de ce qu'on nomme, dans la musique, le style

---

(1) La musicologie italienne nous offre de nouvelles biographies parmi lesquelles celles de Marcello, de Stradella, de Tommaso Albinoni, de Biagio Marini, etc...

lombard, qui donne lieu à de retentissants succès. Il semble donc bien que l'école de Venise, qu'on le veuille ou non, est l'une des plus riches de l'Italie ; nous en avions déjà eu l'intuition, il y a quelques années, en prenant contact avec l'œuvre d'un autre maître, d'ailleurs à peu près intarissable, né dans l'île de Burano, Baldassare Galuppi (1706 à 1785).

Nous voici donc définitivement renseignés aussi sur l'exacte composition des Concertos à grand orchestre, sur celle des Concertos à double chœur, sur le rôle des basses, de l'orgue, sur le rôle de la basse, encore, lorsqu'il est réservé aux violons (!), enfin, sur le rôle de la basse continue. Rien de plus curieux que le chapitre, entièrement nouveau, consacré aux Concertos *ripieni*. Mettre en valeur la variété de cette orchestration nous semble une tâche quasi-irréalisable ; un point particulièrement suggestif peut servir d'exemple : l'emploi de la sourdine et celui des *pizzicati* facultatifs aux violons, obligatoires à la mandoline !

Eh ! bien tout cela s'unit et se fond dans un ensemble qui évoque l'étonnant mélange, — aussi séduisant que surprenant, dans la peinture de l'école vénitienne ; que de mouvements lents souples et languides, tout à la fois, dans le rythme de Sicilienne ! Quelle griserie surgit de cet art si imprévu, si spontané, et, à la fois, si savant, et comme improvisé ! De cette richesse heureuse, de cette variété inépuisable, il est difficile, en vérité, de se détacher...

Contrairement à ce que l'on a souvent affirmé, les « vents » utilisés par l'orchestre de Vivaldi nous prouvent que les Italiens ne craignaient nullement l'usage de ces instruments : M. Pincherle nous apprend que Vivaldi a même connu et utilisé la clarinette (issue du chalumeau), et que l'usage de la flûte, du hautbois, des trompes, du basson et du cor, lui est familier. Nous ignorons encore, mais probablement plus pour longtemps, si Vivaldi a écrit pour le clavecin qui parait réduit à la réalisation de la basse continue ; le luth et le théorbe se montrent assez rarement et nous prouvent que leur usage devient alors de moins en moins fréquent.

La troisième partie, toute entière consacrée à l'influence de Vivaldi en Italie, Allemagne et Autriche, France et Angleterre, nous fait juger du retentissement européen de l'œuvre du « Prete rosso » : en Italie, elle nous met en contact avec des contemporains de Vivaldi, des maîtres, aujourd'hui totalement oubliés, et qui semblent remarquables (parmi lesquels Andrea Zanni, Giuseppe Matteo Alberti de Bologne, etc.). La question Bach-Vivaldi nous a semblé tout à fait mise au point pour ce qui est de l'Allemagne et l'on peut juger, en France, des durables succès remportés par le maître vénitien.

D'une façon générale, le travail de M. Pincherle apporte un enrichissement considérable de la documentation, tant du point de vue de l'histoire générale que de la musicologie proprement dite. Il suffit de lire ce que contient la bibliographie (pp. 302-310) pour se faire une idée de l'abondance des sources. L'étude consacrée aux éditeurs fameux de Hollande, Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène — deux Français émigrés aux Pays-Bas — apporte des lumières nouvelles sur leur importance et leur activité ; elle figure aux appendices où se trouvent reproduits des documents originaux (lettres de Vivaldi au Marquis Guido Bentivoglio, d'Apostolo Zeno, Dédicaces), etc., etc...

C'est au cours du premier chapitre (1) que l'auteur fournit les précisions ignorées jusqu'ici sur la mort du grand artiste : Vivaldi s'est éteint obscurément et misérablement à Vienne, où il a été inhumé le 26 juillet 1741.

***

Me permettrai-je, en terminant, une seule remarque ? Je pense que l'art dit « baroque » n'a pas encore eu le temps, à la mort de Vivaldi, de s'affirmer assez pleinement pour devenir le règne du « pré-classique ». Nul doute, d'ailleurs, que Vivaldi l'ait senti approcher. Mais, à notre point de vue, la réalisation de cet art nous semble réellement prendre corps dans l'œuvre, plus tardive, immense aussi, et souvent géniale, de G. B. Sammartini (1700-1775). Ses mouvements lents, que J.-J. Rousseau juge dignes « d'Anacréon », sont particulièrement remarquables ; et la brièveté de celui de la Symphonie publiée dans l'inventaire du fonds Blancheton est tout à fait exceptionnelle. J'ajouterai que le dernier numéro (447) de l'*Inventaire thématique* du *Vivaldi* appartient à G. B. Sammartini, et figure sous son nom dans le dit fonds Blancheton (2).

***

Quelques pénibles et souvent peu récompensées qu'aient pu être les recherches effectuées par l'auteur, quelques difficultés qu'il ait éprouvées au cours d'une vie à peu près entière, les résultats obtenus nous apparaissent sans précédent en matière d'exégèse italienne : leur importance nous semble telle qu'il y aurait lieu d'en tenir compte pour ce qui touche les hautes études italiennes.

C'est, en outre, à la glorification d'un grand maître italien, le travail le plus profond, le plus efficace, le plus pénétrant que j'ai vu : c'est aussi le résumé des connaissances artistiques de toute une vie, d'où surgit, à mesure qu'on le lit et surtout qu'on le relit, le sentiment d'une sorte d'approfondissement, d'un élargissement de la compréhension. De telles œuvres sont dues, certes, à une science très haute, à une érudition poussée jusqu'aux limites : mais l'on sent avant tout qu'elles sont nées d'un profond, d'un véritable amour. Tel est, finalement, le secret qui rend tout vivant. Après tant d'œuvres où l'intérêt s'établit, et même se maintient, mais qui, malgré tout, laissent une grande part d'*insatisfait*, celle-ci vit et se développe à la manière d'un corps sainement, artistiquement, harmonieusement entretenu. C'est un nouveau chef-d'œuvre de notre musicologie française.

Georges de Saint-Foix.

P.-S. — L'ouvrage de M. W. Kruger traitant du Concerto, plusieurs fois cité, ne figure pas à la Bibliographie des Imprimés.

---

(1) P. 27.

(2) V. La Laurencie, *Inventaire critique du fonds Blancheton*, tome II, n° 88, p. 36 et 37.

Pierre Belperron, **La « Joie d'amour ». Contribution à l'étude des Troubadours et de l'amour courtois.** Plon, 1948. Un vol. in-8°, 241 pages. Prix : 250 fr.

M. Pierre Belperron, en reprenant et en développant le second chapitre de sa *Croisade contre les Albigeois* (1), vient de nous donner une très belle étude sur la poésie des troubadours, qui, par plus d'un côté, retiendra l'attention des musicologues. Car, suivant les vœux exprimés par l'auteur, pour étudier parfaitement cette forme particulière de poésie chantée, « il faudrait être à la fois un poète et un romaniste (ajoutons et un musicien) ».

« L'amour ? une invention du xiie siècle » : telle est la boutade un peu provocante de Seignobos, que M. Belperron va reprendre, à son compte, pour étudier comment les troubadours ont créé une nouvelle forme d'amour, seulement soupçonnée par Platon et ébauchée par les Arabes, inconnue à coup sûr de la chrétienté du xiie siècle.

Après avoir expliqué la naissance des littératures de langue vulgaire, au détriment de la littérature latine, M. Belperron montre, dans l'œuvre du premier troubadour connu, Guillaume de Poitiers, comment la France du Midi était prête pour l'enfantement de la poésie courtoise. Car la naissance brusquée de cette poésie a fait naître un grand nombre d'hypothèses. L'auteur rejette sans peine toute filiation avec les classiques latins ou avec la littérature latine du Moyen-âge ; il a, par contre, le grand mérite d'éliminer avec une fine dialectique les théories apparemment redoutables des arabisants, notamment de M. A. R. Nykl (2). Sans contester la possibilité d'interférences entre la poésie arabe et celle des troubadours, puisqu'une évolution parallèle partant de causes semblables peut aboutir à des résultats semblables, M. Belperron nie l'idée de toute filiation avec la poésie arabe et suggère au contraire la possibilité, pour les troubadours, d'avoir uniquement puisé en eux cette forme nouvelle de poésie, par une lente élaboration des formes primitives.

Puis, l'auteur pousse plus loin sa démonstration, en montrant par quel mécanisme inconscient les troubadours ont pu concevoir sans aide extérieure un amour pur, et comment cet amour, tout imprégné par les conceptions de la courtoisie, par les doctrines chrétiennes sur l'amour divin — surtout sur l'amour de la Vierge — devient l'*amour courtois*. Cet amour courtois ne consiste pas dans le rôle prépondérant accordé à la femme, mais dans l'attitude que l'homme s'impose devant elle ; la femme ne joue qu'un rôle symbolique, elle est une abstraction.

L'amour courtois demeure donc avant tout un divertissement distingué, réservé à une élite aristocratique. Marcabru, ce « misanthrope populaire », essaie de réagir : en vain. Cette poésie ne peut que s'achever dans l'artificiel. Bernard de Ventadour, après lui, essaie d'apporter quelque sincérité. Artaut Daniel, enfin, s'attache à la perfection de la forme, jusqu'à la plus éblouissante virtuosité ; c'est sous ce dernier aspect que la poésie d'oc va influencer Dante et Pétrarque. Un chapitre additionnel, en dissi-

(1) Plon, 1946.

(2) *Hispano-arabic poetry and its relations with the old provençal Troubadours.* Baltimore, 1946. Ce livre est trop récent pour avoir été connu d'A. Jeanroy.

pant les théories délirantes d'Otto Rahn (1), établit définitivement l'opposition irréductible entre l'hérésie cathare et la poésie d'oc.

Qu'il nous soit maintenant permis d'exprimer un regret. C'est que, dans cette passionnante étude d'une poésie, *essentiellement chantée*, comme l'auteur le reconnaît lui-même, la part du poète et du romaniste l'emporte sur celle du musicien, vraiment trop mince à notre goût ; cette part se réduit en effet à quatre petites pages (75 à 78), destinées seulement à servir l'argumentation de l'auteur contre les hypothèses des arabisants. Le côté musical n'intervient donc qu'à l'arrière-plan, de façon effacée, et cela nuit à l'équilibre de cet ouvrage si riche en aperçus ingénieux. L'auteur, en s'appuyant sur les excellents travaux de Jean Beck, Théodore Gerold, Alfred Jeanroy, aurait eu intérêt à faire plus grande place à la musique, compagne inséparable de cette poésie ; il aurait peut-être pu, alors, se demander pourquoi ces chansons d'amour ne pouvaient se passer du chant. Folquet de Marseille ne dira-t-il pas qu' « une strophe sans musique est un moulin sans eau » ? A quoi correspond donc cette nécessité interne ? Pourquoi les troubadours, fort différents en cela des musiciens-poètes humanistes de la Renaissance, n'ont-ils pas également cherché à innover dans le domaine musical, et se sont-ils généralement contentés de puiser dans le domaine du chant grégorien ou dans celui de la tradition orale ? Tels sont quelques problèmes qu'on aurait aimé voir résolus ou du moins posés. Nos conceptions sur la poésie des troubadours en auraient certainement été mieux éclairées et plus approfondies.

Ces réserves faites — nous ne doutons pas qu'elles ne deviennent inutiles lors d'une prochaine réédition —, il faut louer sans restrictions la précision de la documentation, la clarté et la finesse d'un exposé dont l'intérêt, stimulé par de nombreuses citations, par des reproductions de manuscrits et de musique en notation ancienne et moderne, ne se dément aucunement du début à la fin. Il faut enfin rendre grâces à M. Belperron d'avoir contribué à éclairer sous un jour si brillant une époque prodigieuse que l'on a trop tendance à dédaigner, qui pourtant vit apparaître la première chanson de geste, la première croisée d'ogive, le premier vitrail peint, le premier tournoi, la première Charte de liberté d'une Commune, et qui vit naître à peu près simultanément Turold et Guillaume de Poitiers.

Claude Frissard.

Norbert Dufourcq, **Pour servir à la connaissance de l'Histoire de la Musique**, Paris, La Colombe, 1948. Un vol. de 159 pages.

M. Norbert Dufourcq nous donne, dans ce petit volume, un résumé de chacune des leçons professées par lui au Cours supérieur d'Histoire de la Musique du Conservatoire national. Les trois chapitres correspondent aux trois cycles d'enseignement : *La Musique française*, *L'art vocal hors de France*, *L'art instrumental hors de France*. Les sommaires ou plans qui les composent permettent de situer rapidement dans leur cadre des questions de musicographie, l'histoire d'une forme, d'une école, les étapes essentielles d'une biographie. La rédaction de tels schémas, qu'anime un

(1) *La croisade contre le Graal*. Paris, Stock, s. d.

louable souci didactique, ne va pas sans quelque inconvénient. Certaines matières demeurent rétives à toute classification. L'auteur fait d'ailleurs remarquer que le manque de place lui a interdit de faire état de certaines nuances et de « formuler des jugements qui ne heurtent aucun lecteur ». Il veut aider les élèves et les maîtres. Nul doute que son travail ne soit un excellent guide, d'autant que l'historien nous fait ici bénéficier de sa précieuse expérience de professeur.

André VERCHALY.

Francine CABOS, **Le violon et la lutherie,** Paris, Librairie Gründ, 1948 Un vol. in-4°, 111 pages.

Le travail que Mlle Francine Cabos a présenté pour l'examen d'H. E. C. J. F. nous apporte sur le violon et la lutherie française un témoignage de valeur inégale, mais plein d'intérêt. Si la première partie (histoire de l'instrument) appelle quelques réserves (la documentation n'a pas toujours été puisée aux meilleures sources), la seconde (fabrication du violon) est étudiée avec soin et décrite dans les moindres détails. Mais le dernier chapitre, consacré à la lutherie française contemporaine est de beaucoup le plus original. L'auteur nous démontre sans peine, en donnant à l'appui de son exposé des tableaux statistiques relatifs à la production et à l'exportation des instruments, que l'apogée de notre lutherie, au cours des années 1928-1929, fut celle d'une lutherie artisanale et artistique. Depuis 1932, par suite de la désertion des ateliers attribuée par Mlle Cabos à des causes diverses : développement de la musique mécanique, goût du sport, division du travail..., etc., au profit de la lutherie moulée, cette industrie d'art a décliné rapidement. Le mal s'est encore aggravé ces derniers temps par suite de l'application des nouvelles lois sur l'apprentissage. Le métier de luthier ne peut s'apprendre en trois ans. L'auteur pose un problème d'importance, dont il envisage la solution possible. Souhaitons, sans trop y croire, que ce cri d'alarme éveille l'attention des pouvoirs publics. Mlle Cabos aura fait œuvre utile, dont les musiciens lui sauront gré.

André VERCHALY.

Frances A. YATES, **The french academies of the sixteenth century,** (Studies of the Warburg Institute, vol. 15), 376 pages, 28 planches, Londres, 1947.

Cet ouvrage est un nouveau témoignage de l'intérêt porté par l'Institut Warburg, de l'Université de Londres, au XVIe siècle français. Important témoignage qui n'émane pas d'une musicologue, mais qui élargit singulièrement l'optique avec laquelle les historiens précédents avaient envisagé le mouvement humaniste et musical de la fin du siècle — que l'auteur appelle, d'une manière un peu ambiguë, « les académies françaises ».

Miss Yates ne considère pas l'activité de l'Académie de Baïf comme un fait isolé, assez vaguement influencé par les académies florentines et ayant simplement produit quelques recueils de poésie et de musique mesurée. Il s'agit en réalité de tout un monde, dont les aspects littéraires, philosophiques, artistiques, religieux sont étroitement liés et sans lesquels cette institution académique revêterait un caractère assez artificiel, axé princi-

palement sur un prétendu retour à la musique des Anciens. Beaucoup de ces aspects intéressent directement la musicologie : dans l'esprit des humanistes français l'union de la poésie et de la musique prenait en effet une signification encyclopédique, comprenant tous les arts et toutes les sciences, possédait des vertus spéciales par les « effets moraux » qu'elle pouvait provoquer sur les auditeurs. Ses relations avec l'architecture, les arts plastiques, la psychologie, donnent lieu ici à des démonstrations tout à fait neuves, que nous ne saurions résumer en quelques lignes. L'œuvre d'écrivains tels que Pontus de Tyard, Blaise de Vigenère et Mersenne est mise à contribution avec bonheur, l'iconographie n'est pas interrogée sans d'appréciables profits (avec peut-être une part un peu faible pour les arts plastiques).

Pour la partie proprement musicale, Miss Yates a eu la bonne fortune de pouvoir utiliser les récents travaux du jeune musicologue anglais D.-P. Walker, et notamment sa thèse restée manuscrite. On ne peut faire grief à l'auteur d'avoir omis dans son vaste tableau la naissance de la musique instrumentale et le développement de la facture instrumentale, étant donné l'état primitif dans lequel se trouve encore notre musicologie à cet égard ; il n'en est pas moins certain qu'un tel problème a vivement préoccupé les théoriciens des « académies françaises » et qu'il faudra un jour lui faire sa place.

La documentation est d'une richesse remarquable, surtout si l'on songe aux conditions défavorables dans lesquelles elle a été réunie. Ce sont ces conditions qui ont sans doute empêché Miss Yates de prendre connaissance de la belle thèse du R. P. Lenoble sur *Mersenne et la naissance du mécanisme* (Vrin, 1943) et de l'ouvrage moins récent de H. Ludwig, *M. Mersenne und seine Musiklehre* (1935). On ne peut dire cependant que le sujet soit toujours pleinement dominé : ces douze chapitres, mis les uns à côté des autres, nous aurions aimé les voir groupés autour de deux ou trois idées essentielles, qui se trouvent du reste dans le détail et qui auraient donné une articulation plus logique et plus compréhensive à une matière très dense. Si aucune bibliographie générale n'a été annexée à cette étude, une excellente table vient du moins en faciliter le maniement. Signalons en passant une petite confusion qui a dû se glisser au cours de la rédaction de cette table (p. 360) : le compositeur du nom de Certon qui a mis en musique quelques poèmes de Ronsard n'est pas l'humaniste Salomon C., mais Pierre C., musicien de la Chapelle royale.

Une typographie et une illustration des plus soignées contribuent à faire de ce travail intelligent et consciencieux un instrument de travail de première valeur pour les seiziémistes français.

François Lesure.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

A la claire Fontaine, publié par le COMITÉ DE LA SURVIVANCE FRANÇAISE, Université Laval, Québec, 1947. Un volume in-16 de 100 pages, avec une préface de Paul Claudel.

Cette anthologie de chants populaires français, dont deux éditions successives attestent la réussite, a le grand intérêt de nous donner l'état actuel de nos vieilles mélodies folkloriques transportées au Canada depuis plusieurs siècles, et toujours chantées là-bas. Ces soixante-dix morceaux — triés parmi les meilleurs d'un très vaste répertoire —, ont presque tous conservé, dans ce qu'il y a de plus caractéristique, l'esprit français, alerte, gai, ou doucement mélancolique, souvent railleur, en tout cas toujours délié, direct et franc.

Ainsi que l'écrit Paul Claudel dans sa brève mais dense préface, ce n'est pas seulement la croix et l'épée que nous avons apportées au désert américain, « c'est le rossignol intérieur, c'est un certain ton de la voix, une certaine nuance de la couleur musicale, pareille aux fonds de nos vieilles tapisseries, qui reste mêlée comme un timbre indélébile à notre *parlure* française. » Réservez, conservez ce trésor, frères Canadiens !, ajoute-t-il. « Le jour où la musique mécanique, ou le jazz américain, vous aura fait oublier la parole vivante de vos pères, ce jour sera un triste jour pour la Nouvelle-France entre Montréal et l'Acadie, et j'espère de tout mon cœur qu'il ne viendra jamais. »

Non seulement ce recueil aura sa place dans les bibliothèques savantes des spécialistes du folklore, mais rendra aussi d'appréciables services dans l'enseignement, où il apportera à nos enfants non seulement d'agréables textes musicaux à étudier, mais aussi de bien attachantes comparaisons à établir, tant au point de vue des paroles que de la mélodie elle-même, entre ces versions anciennes et celles que nous chantons actuellement.

Georges FAVRE.

Marc-Antoine CHARPENTIER. — **Concert pour quatre parties de violes**, publié par Guy Lambert. Paris, Éditions de la Lyre d'Or, s. d., 4 parties polycopiées (1er et 2e violon, alto, cello), sous couverture imprimée, qui renferme également un « Avertissement » polycopié.

On ne peut qu'approuver l'initiative que M. Guy Lambert a prise de commencer la publication intégrale de l'œuvre de M.-A. Charpentier. Mais l'ampleur du génie de M.-A. Charpentier crée des devoirs à son éditeur, et avant tout autre, celui de fixer sa méthode de travail.

A cet égard, la publication du *Concert pour quatre parties de violes* appelle des remarques que je ne me reconnais pas le droit de ne pas formuler, étant donné l'importance que doit prendre cette collection, financée par une souscription internationale et appelée à affronter la comparaison tant avec les *Denkmaeler* allemands et autrichiens qu'avec nos éditions monumentales de Lully et de Couperin ou celle que les Italiens font actuellement des manuscrits vivaldiens de Turin.

Ce *Concert* est publié par M. G. L. en parties séparées pour quatuor à cordes, accompagnées de cet Avertissement : « *Le Concert pour 4 parties de violes est présenté accoladé dans le manuscrit. Il ne comporte, à part les signes de reprise, aucune indication de nuance, de tempo ou d'agogique.*

« *Pour faciliter les artistes et susciter l'audition, ce qui en définitive est bien le rôle d'une Edition, nous avons adopté la présentation et les clés habituelles des Editions de quatuors modernes et ajouté les signes opportuns.* »

En réalité, ces signes sont bien rares, s'il s'agit d'orienter des exécutants non spécialisés. Pour ne prendre qu'un exemple, le *Prélude* ne porte aucune indication de tempo, aucun des ornements que l'usage permettait ou conseillait, et pour les 36 mesures de sa première section, aucune autre nuance qu'un signe de decrescendo sur la 23e mesure et un F sur la dernière.

Si l'intention de l'éditeur est d'apporter un document à l'histoire de la musique, les insuffisances deviennent sensiblement plus graves. Passons sur l'absence d'indication de la source (le manuscrit autographe de la Bibliothèque Nationale, Rés. Vm1 259 (18). Mais en ne reproduisant pas la disposition originale en partition, M. G. L. s'est exposé à des inexactitudes qu'il eût certainement évitées s'il avait tenu compte des annotations de M. A. Charpentier, d'où il appert que la composition n'est pas destinée à un quatuor de solistes, mais à un ensemble d'archets. Elle constitue une sorte de compromis entre la symphonie pour cordes et le concerto grosso. Le *Prélude* et les deux *Gigues* sont pour l'ensemble, la *Sarabande en Rondeau* et la *Passecaille* font alterner tutti et trio de solistes.

Dans la *Sarabande*, que l'éditeur moderne intitule *Rondeau*, tandis que *Rondeau*, pour Charpentier, désigne le refrain, il est spécifié que « *ce rondeau se joue deux fois au commencement, une fois au milieu et deux fois à la fin* », et que le couplet est confié au « *Trio de violes seules* » c.-à-d. à trois solistes. La preuve qu'à l'ordinaire il y a plusieurs exécutants par pupitre, nous la trouvons dans la *Passecaille* où le compositeur a noté, à un certain endroit : « *première basse seule* », plus loin : « 2e *basse seule* ». Dans la même *Passecaille*, deux couplets sont écrits pour les premiers dessus divisés (sur une même portée) et une basse ; 2me dessus et tailles se taisent, confirmant l'alternance tutti-soli.

Il n'est pas question de faire grief à M. Guy Lambert d'avoir édité pour quatuor de solistes le *Concert* de M. A. Charpentier : l'usage ancien autorisait de bien plus amples libertés. Mais il me semble indispensable qu'il indique à qui emploiera son édition l'esprit du texte ancien original ; et il se montrerait avisé en ajoutant à cette édition de travail une édition de portée musicologique, qui reproduise la partition et les annotations du compositeur ; un essai de chronologie serait utile aussi, dans la mesure où il permettrait d'apprécier ce que M. A. Charpentier emprunte à la symphonie dramatique de Lully, dans laquelle le trio 2 hautbois-basson alterne cou-

ramment avec le tutti des cordes, ou au tout jeune concerto grosso des Italiens, à moins que, anticipant sur *les Goûts Réunis* de Couperin, il ne tente sciemment de concilier les deux styles.

Marc PINCHERLE.

Antonio VIVALDI. — 25 concertos, sonates et sinfonie publiés par l' « Istituto Italiano per la pubblicazione e diffusione delle opere di Antonio Vivaldi », Ed. Ricordi, Milan, 1947.

Le nouvel essor des études vivaldiennes va se trouver puissamment accéléré par la publication grandiose dont ces 25 fascicules ne représentent qu'une première tranche.

L'Istituto Antonio Vivaldi, fondée par M. Antonio Fanna, a en effet entrepris d'éditer les manuscrits du Prete Rosso qui font partie des fonds Mauro Foà et Giordano acquis par la Bibliothèque Nationale de Turin il y a quelque vingt ans.

La direction artistique de l'édition est confiée à Gian-Francesco Malipiero, assisté de MM. A. Ephrikian, A. Fanna, B. Maderna, R. Olivieri. Les éditions Ricordi assurent la réalisation matérielle.

Le plan de travail fait passer en premier la totalité de la musique instrumentale. Viendront ensuite la musique vocale sacrée et profane et la musique dramatique.

Chaque œuvre est gravée en partition séparée, le matériel d'orchestre pouvant être loué pour l'exécution en public.

Quant à l'ordre adopté, étant donné l'impossibilité où l'on se trouve de fixer une chronologie même approximative, M. A. Fanna, qui a établi le catalogue, a recouru à un classement par genres. F. I signifie : 1er groupe du classement Fanna, constitué par les concertos pour violon principal et cordes. Les indices suivants désignent, respectivement :

F II :	concertos	pour	alto.
F III :	»	»	violoncelle.
F IV :	»	»	violon et autres instruments à cordes solistes.
F V :	»	»	mandoline.
F VI :	»	»	flûte.
F VII :	»	»	hautbois.
F VIII :	»	»	basson.
F IX :	»	»	trompette.
F X :	»	»	cor.
F XI :	»	»	archets.
F XII :	»	»	ensemble divers.
F XIII :	sonates	pour	violon.
F XIV :	»	»	violoncelle.
F XV :	»	»	instruments à vent.
F XVI :	»	»	ensembles divers.

Les éditeurs ont sagement décidé de ne pas épuiser chaque série, à tour de rôle, mais de choisir dans toutes simultanément, de façon à présenter dès l'abord un échantillonnage aussi varié que possible.

Parmi les 25 premiers volumes sortis de presse, on compte des concertos pour un instrument principal : violon, violoncelle, hautbois, basson ; des

concerti ripieni (pour ensemble de cordes sans soliste) ; d'autres pour 2 hautbois, 2 clarinettes, cordes et clavecin ; le concerto dédié à l'orchestre de Dresde (celui que dirigeait Pisendel, l'élève et ami de Vivaldi), pour violon principal, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, cordes et clavecin ; une sinfonia pour cordes ; des sonates pour diverses combinaisons instrumentales.

Cette sélection ne comprend que des œuvres hautement représentatives du génie de Vivaldi, toutes inédites, sauf celle à laquelle est consacré la 2e livraison, et qui n'est autre que le 9e concerto de l'op. VIII gravé jadis à Amsterdam.

Le reste du fonds instrumental de Turin doit être publié de semblable façon. Mais alors — c'est la seule objection qui me vienne à l'esprit en présence de cette magnifique initiative — n'y aurait-il pas un certain danger à tout éditer ainsi en fascicules séparés ? On risque, me semble-t-il, de mettre sur le même plan, aux yeux des profanes, d'authentiques chefs-d'œuvre de premier jet, et les moutures que Vivaldi en a plus d'une fois tiré hâtivement, sous la pression des circonstances.

Ne serait-il pas préférable de présenter l'édition intégrale, à l'usage de la science musicologique, en volumes collectifs analogues à ceux de la Bach-Gesellschaft, et de ne donner séparément, en fascicules, qu'une sélection d'œuvres accomplies, capables d'affronter victorieusement le grand public ?

Un mot encore sur la façon dont l'édition est présentée. L'éminent compositeur G. F. Malipiero, qui en assume la direction, a rédigé une importante préface générale. Il y exalte l'originalité du « Prete Rosso », non peut-être sans quelque injustice à l'égard de ses devanciers ; car Corelli pour la sonate, Torelli et surtout Albinoni pour le concerto, l'ont manifestement influencé, et plus encore le jeune opéra, tant napolitain que vénitien.

G. F. Malipiero fournit d'excellentes suggestions pour la réalisation de la basse chiffrée (qu'il convient de limiter à un discret remplissage harmonique pour ne pas « encombrer » la ligne originale de dessins contrapuntiques superflus) et pour l'exécution orchestrale, à laquelle doivent suffire les vents non doublés et un maximum de 22 archets.

Des directives plus détaillées et une excellente biographie sont contenues dans une notice de M. Ephrikian répétée, celle-là, en tête de chaque livraison.

La mise en partition est très soignée et très exacte, les signes ajoutés par les réalisateurs mis entre parenthèses, les principales difficultés résolues dans des notes de bas de page. Peut-être les réalisateurs pourraient-ils, par la suite, intervenir avec moins de discrétion. Dans le numéro 1 (concerto en *si* bémol pour violon et cordes) les premières mesures présentent des appogiatures assez délicates, les unes brèves, les autres longues, que la graphie ne différencie pas ; et le solo de l'andante est manifestement un canevas pour lequel on pourrait proposer une ornementation. Mais c'est déjà une grande chose que d'avoir un texte pur et nous devons beaucoup de reconnaissance à l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi et aux éditions Ricordi pour tout ce qu'elles nous apportent ici de neuf et de précieux.

Marc Pincherle.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **Beaux-Arts** Paris. N° 177, 6 août 1948. REYNAUD (H. D.), *Hommage de la Bourgogne à Claude Debussy.*

[Cet article concerne les origines bourguignonnes de la famille paternelle de Debussy].

Les Cahiers techniques de l'art. Strasbourg. Dir. : Marguerite Rumpler.

Janvier-juillet 1948 : SPIRE (André), *La bataille du librettiste et du compositeur.*

La Musique sacrée. Versailles. Directeur : abbé G. Roussel.

Mars 1948 : ENGELBERT (P.), *Le Choral.* — CORBES (H.), *Historique du grand orgue de la cathédrale de Saint-Brieuc.*

Juin 1948 : ENGELBERT (P.), *Le cantique populaire.* — SARLIT (Henri-Louis), *La musique religieuse à l'Ecole classique de Versailles.* 3. *Le cadre matériel et administratif. La « Chapelle » de Versailles ; le monument et la personnalité collective.* — SAINT-MARTIN (Léonce de), *L'évolution de l'orgue à travers les âges.*

Septembre-octobre 1948 : RANSE (Marc de), *Le chef de chœur.* — SARLIT (H. L.), *La musique religieuse classique de l'Ecole classique de Versailles.* IV. *Les Compositeurs.* — LE COAT (abbé E.), *La psallette de l'église cathédrale de Saint-Brieuc* (1420-1791).

L'Orgue. Paris. Rédacteur : Norbert Dufourcq.

N° 46. Janvier-mars 1948 : DUFOURCQ (Norbert), *Réflexions.* — *Enquête sur les orgues de Palestine* (fin). — ERB (M. J.), *Episodes de la vie d'un musicien d'Alsace.* VIII. — HARASZTI (Emile), *A propos de l'orgue de Mathias Corvin du Musée Correr, à Venise.* — DUFOURCQ (Norbert), *En Afrique du Nord.* — PAGOT (Jean), *A travers la Belgique.* — LITAIZE (Gaston), *L'orgue de Thalwill (Suisse).*

N° 47. Avril-juin 1948 : DUFOURCQ (Norbert), *Réflexions (suite).*, — ERB (J. M.), *Episodes de la vie d'un musicien d'Alsace* (IX) *(suite et fin).* — VILLENEUVE DE JANTI (Jean), *De l'orgue néo-classique.* — LAURENT (Jean), *Le nouvel orgue de Saint-Dominique de Paris.* — CELLIER (Alexandre), *Le rôle de l'orgue dans les églises protestantes.* — DUFOURCQ (Norbert), *En Afrique du Nord (suite).* — DUFOURCQ (Norbert), *L'orgue et les jeunesses musicales de France.*

Polyphonie. Directeur : André Souris.

Premier cahier (1947-1948) : *Le Théâtre musical.* SCHAEFFNER (André), *Le pré-théâtre.* — SCHLOEZER (Boris de), *Le Temps du drame et le Temps de la musique.* — ESPLA (Oscar), *Autour de l'Opéra.* — COHEN

(Gustave), *Résurrection du mélodrame médiéval.* — CHAMPIGNEULLE (Bernard), *Musique et plastique.* — HOROWICZ (Bronislaw), *La mise en scène en fonction de la musique.* — MYERS (Rollo), *Quelques réflexions sur le rôle de la musique dans le ballet contemporain.* — DANIEL-LESUR, *La musique de scène.* — FEDOROV (Wladimir), *Le théâtre lyrique en U. R. S. S.* — LEIBOWITZ (René), *Les œuvres dramatiques d'Arnold Schoenberg ou la conscience du drame futur dans la musique contemporaine.* — MILA (Massimo), *Situation de l'Opéra en Italie.* — SOURIS (André), *Musique d'opéra et musique de film.* — DUTILLEUX (Henri), *Opinions d'un musicien sur le théâtre musical radiophonique.*

Deuxième cahier (1948) : *Le Rythme musical.* Quelques définitions du Rythme ou les avatars d'un concept. SOURIS (André), *Le rythme concret.* — BRELET (Gisèle), *Temps musical et tempo.* — BRAILOIU (C.), *Le giusto syllabique bichrone.* — FREMIOT (Marcel), *Le Rythme dans le langage d'Olivier Messiaen.* — BOULEZ (Pierre), *Propositions.* — FEDOROV (Vladimir), *Paroles dites. Paroles chantées.*

Revue grégorienne. Paris, Tournai. Directeur : Dom Joseph Gajard.

1948. N° 1 : GAJARD (Dom J.), *Le nouveau directeur de l'institut pontifical de musique sacrée à Rome* [Abbé Hygini Anglès]. — GAJARD (Dom J.), *La prière litanique « Divinae pacis ».* — CARDINE (Dom E.), *La psalmodie des Introïts.* — POTIRON (H.), *Le chant liturgique et la langue française.* — CAILLON (Pierre), *Quelques réflexions sur le Chant grégorien.*

N° 2 : FRÉNAUD (Dom). *L'encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.* — GAJARD (Dom J.), *L'administration des sacrements et la langue vulgaire.* — FROGER (Dom J.), *Les chants de la Messe aux VIIIe et IXe siècles.* — POTIRON (H.), *Les origines du Protus.*

N° 3 : FLICOTEAUX (Dom E.), *Sacrifierons-nous les vêpres du dimanche ?* — GAJARD (Dom J.), *L'Introït et la Communion du IXe dimanche après la Pentecôte.* — FROGER (Dom J.), *Les chants de la Messe aux VIIIe et IXe siècles.* — POTIRON (H.), *Les origines du Tritus.*

N° 4 : FLICOTEAUX (Dom E.), *Sacrifierons-nous les vêpres du dimanche ? (suite).* — GAJARD (Dom J.), *La mélodie primitive du « Tantum ergo ».* — RÉSAL (Mlle M.), *Comment apprendre rapidement et facilement le chant grégorien aux petits enfants.*

N° 5 : ANGLÈS (Mgr), *Le Chant grégorien et l'œuvre de Dom Suñol.* — FRÉNAUD (Dom G.), *L'encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.* — LE GUENNANT (A,), *Le vingt-cinquième anniversaire de l'Institut grégorien.* — GAJARD (Dom J.), *Les barres de la notation grégorienne et la ponctuation musicale.*

N° 6. Novembre-décembre 1948 : GAJARD (Dom J.), *Les matines de Noël.* — FRÉNAUD (Dom G.), *L'encyclique « Mediator Dei » sur la sainte liturgie.*

La Revue musicale. Paris. Directeur : Robert Bernard.

N° 208 (1948) : INGHELBRECHT (D. E.), *Le chef d'orchestre chez le dentiste.* — GLINSKI (Mathieu), *Alfredo Casella.* — CORTESE (Luigi), *Le souvenir d'Alfredo Casella.* — COLLET (Henri), *Répertoire de l'Opéra.* — PETIT (Raymond), *En souvenir d'Alfonso Broqua.* — OULMONT (Charles), *La musique dans la vie (La musique en Suisse).*

ALLEMAGNE. — **Die Musikforschung.** Kassel. Dir. : Friedrich Blume. I. Jahrg. 1948 : 1. — Blume (Friedrich), *Bilanz der Musikforschung.* — Osthoff (Helmuth), *Johannes Wolf Gedächtnis.* — Ursprung (Otto), *Kurt Huber.* 1893-1943. — Mahrenholz (Cloristhard), *Der 3. Band von Samuel Scheidts « Tabulatura nova 1624 » und die Gottesdienstordnung der Stadt Halle.* — Misch (Ludwig), *Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier.* — Hornburg (Friedrich), *Die Musik der Tiv. Ein Beitrag zur Erforschung der Musik Nigeriens.*

ANGLETERRE. — **Music and letters.** London, edited by Eric Blom. Vol. XXIX (1948) : 1. — Shelton (Edgar), *Victorian memories.* — Keller (Hans), *Britten and Mozart.* — Reynolds (Barbara), *Verdi and Manzoni : an attempted explanation.* — Walker (Frank), *Four unpublished Verdi letters.* — Platt (Peter), *Melodic patterns in Bach's counterpoint.* — Freymann (Richard), *The functional dynamics of music.*

2. — Biadene (Leandro) translated by E. J. Dent, *The madrigal.* — Corrodi (Hans), *Othmar Schoeck's Songs.* — Deutsch (O. E.), *Count Deym and his mechanical organs.* — Sabbe (Herman), *The May song in Flanders.* — Muller-Hartmann (Robert), *Reminiscences of Reger and Strauss.* — Lyle (Robert), *Delius and the philosophy of romanticism.* — Demuth (Norman), *Antonin Reicha.*

3. — Blom (Eric), Capell (Richard), Colles (Hester C.), Dyson (Sir Georges), Karpeles (Maud), Lawrence (T. B.), Marsden (W. Murray), Wilson (Steuart), *A. H. Fox Strangways* (1859-1948). — Kelsey (Franklyn), *The riddle of the voice.* — Carse (Adam), *The sources of Beethoven's fifth symphony.* — Worsthorne (Simon Towneley), *Venitian Theatres,* 1637-1700.

4. — Butcher (A. V.), *A. E. Housman and the English composer.* — Miller (Hugh M.), *Henry Purcell and the ground bass.* — Price (George R.), *Washington Irving's librettos.* — Balogh (Joseph), *Saint Gerard of Cnasad and the « Symphonia Ungarorum ».* — Manifold (John), *Theatre music in the sixteenth and seventeenth centuries.* — Avery (Kenneth), *The chronology of Warlock's songs.*

The Music Review. Cambridge. Edited by Geoffrey Sharp.

Vol. IX (1948) : 1. — Newman (S. T. M.), *The slow movement of Brahms' First symphony.* — Walker (Frank), *Goethe's « Erster Verlust » set to music by Verdi.* — Godefroy (Vincent), *Danghter of Pharaons.* — Erickson (Robert), *Krenek's later music* (1930-1947).

2. — Schofield (B.), *The provenance and date of « Sumer is icumen in ».* — Redlich (Hans F.), *Mozart's C minor Piano concerto (K.* 491). — Meyerstein (E. H. W.), *An approach to Berlioz.* — Muir (P. H.), *The Hirsch catalogue.*

3. — Mackerness (E. D.), *Bach's Sinfonie-Satz für Violine concertirende.* — Dazeley (George), *The original text of Mozart's Clarinet concerto.* — Kallir (Rudolf F.), *A Beethoven relic.* — Farmer (Henry George), *The 18th Century Aberdeen aestheticians.*

4. — Walker (Frank), *Cav. Giacomo Leo and his famous « Ancestor ».* — Godefroy (Vincent), *Simon Boccanegra.* — Muir (P. H.), *Ernest*

Newman's « Life of Wagner ». — HAWTHORNE (Robin), *A note on the music of Vaughan Williams.* — DICKINSON (A. E. F.), *Toward the unknown region. An introduction to Vaughan Williams' Sixth symphony.*

Proceedings of the Royal musical association.
Session LXXIII. 1946-47 : CROXALL (The Rev. T. H.), *Kierkegaard on music.* — EGGAR (Katharine E.), *The musical condition of man.* — GUNDRY (Inglis), *The nature of Opera as a composite art.* — FERGUSON (Howard), *Mozart's duets for one pianoforte.* — Van den BORREN (Charles), *The Codex canonici 213 in the Bodleian Library at Oxford.* — WILLIS (Henry), *The organ, its history and development.* — HAGUE (Bernard), *The tonal spectra of wind instruments.* — WOOD (Thomas), *Music and action.*

BELGIQUE. — **Revue belge de Musicologie.** Bruxelles. Réd. : Prof. S. Clercx, Prof. R. Lenaerts.
Vol. II, 1948, fasc. 1-2 : GHISI (Federico), *Canzoni profane italiane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino.* — LOWINSKY (Edward E.), *Two motets wrongly ascriebed to Clemens non Papa.* — CAPE (Safford), *Thèse et histoire. Quelques réflexions à propos de l'ouvrage du Dr Ernst Meyer,* English chamber music. — Van den BORREN (Charles), *Y avait-il une pratique musicale ésotérique au temps de Roland de Lassus ?* — CORBET (D[r] August), *Onbekende werken van Charles Duquesnoy.* — RÉGNIER (Anne-Marie), *La première sonate biblique de Joh. Kuhnau et le nomos pythique.*

CANADA. — **Les Archives de folklore.** Montréal
1946. Vol. I : BRASSARD (François), *Refrains canadiens de chansons de France.* — BARBEAU (Marius), *Confrérie des menuisiers de Madame Saint-Anne.* — BÉLANGER (Jeannine) et BARBEAU (Marius), *La césure épique dans nos chansons populaires.* — LACOURCIÈRE (Luc), *Les Ecoliers de Pontoise* (étude critique d'une chanson populaire).

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **Journal of american folklore.** Menasha.
1947. Vol. 60, no. 236 : RANDOLPH (Vance) & EMBERSON (Frances), *The Collection of folk music in the Ozarks.*

— **Journal of Renaissance and Baroque music.** Cambridge (Mass.). Armen Carapetyan, Leo Schrade, editors.
Vol. I, number 2, june 1946 : WALKER (D. P.), *The aims of Balf's* Académie de poésie et de musique. — NETTL (Paul), *The Austrian baroque Lied.* — ANTHON (Carl), *Some aspects of the social status of Italian musicians during the sixteenth century.* I. — HERZ (Gerhard), *Bach's religion.* — APEL (Willi), *A remark about the Basse dance.* — APEL (Willi), *The collection of photographic reproductions at the Isham Memorial Library, Harward University. A descriptive list.* II.
Vol. I, number 3, december 1946 : GHISI (Federico), *Italian* Ars nova, *the Perugia and Pistoia Fragments of the Lucca Codex, and other unpublished early fifteenth century sources.* — ROKSETH (Yvonne), *Un Magni-*

ficat *de Marc-Antoine Charpentier* († 1704). — CARAPETYAN (Armen), *The* Musica nova *of Adriano Willaert.* — ANTHON (Carl), *The Collections of photographic reproductions at the Isham memorial Library, Harvard University. A descriptive list.* III.

The Musical Quarterly. Paul Henry Lang, éditor.

1948. Vol. XXXIV. N° 1 : BAUER (Marion) & REIS (Claire R.), *Twenty-fiive years with the league of composers.* — HAAS (Robert), *The Viennese violonist Franz Clement* [† 1842]. — MENDEL (Arthur), *Pitch in the 16th and early 17th centuries. Part I.* — TUTHILL (Burnet C.), *Daniel Gregory Mason.* — PIBCHERLE (Marc), *Elementary musical instruction in the 18th century : an unknown treatise of Montéclair.* — CUNNINGHAM (Eloise), *The Japanese* Ko-uta *and* Ha-uta. — SMITH (Carleton Sprague), *The* 1774 *Psalm Book of the Reformed protestqnt Dutch Church in New-York City.* — NETTEL (Reginald), *The oldest surviving English musical club.*

No. 2 : GOMBOSI (Otto), *Johannes Wolf* (1869-1947). — SCHUMANN (William), *On teaching the literature and materials of music.* — PERLE (George), *Integrative devices in the music of Machaut.* — MYERS (Robert Manson), *Samuel Butler, handelian.* — MENDEL (Arthur), *Pitch in the 16th and early 17th centuries. Part II.* — PAULY (Reinhard G.), *Benedetto Marcello's satire on early 18th-century opera.* — SARTORI (Claudio), *A little known Petrucci publication : The second book of lute Tabulature by Francesco Bossinensis.* — MENASCE (Jacques de), *Frank Martin and his* Petite symphonie concertante.

No. 3 : WELLESZ (Egon), *In memoriam : P. Kilian Kirchkoff, O. F. M.* — BRODER (Nathan), *The music of Samuel Barber.* — MENDEL (Arthur), *Pitch in the 16th and early 17th centuries. Part III.* — MAURER (Maurer), *A musical family in colonial Virginia.* — SACHS (Curt), *Some remarks about old notation.* — MARCELLO (Benedetto), *Il teatro alla moda. Part* I.

No. 4 : SLONIMSKY (Nicolas), *Chopiniana : some materials for a biography.* — LEIBOWITZ (René), *Alban Berg's* Five Orchestra songs. *Op.* 4. — BUKOFZER (Manfred F.), *The music of the Old Hall manuscript. Part I.* — COWELL (Henri), *Paul Creston.* — SCHUELER (Herbert M.), *Imitation and expression in British music criticism in the 18th Century.* — Mac ARDLE (Donald W.), *Beethoven, Artaria and the C minor quintett.* — MENDEL (Arthur), *Pitch in the 16th and early 17th centuries. Part IV.*

— **Musicology.** Middlebary (Vt.). Editor : Alan Carter.

1945. Vol. I, no. 1 : HAUBIEL (Charles), *Revolt against tradition in musical composition.* — A *letter about Mozart* [*from Andreas Schachtner*]. — Van de WALL (Willem), *The musical development of our children.* — PORTER (Quincy), *The education of the American composer.* — SCHOLZ (Robert), *Bach's* the Art of the fugue.

1946. Vol. I, no. 2 : ULLRICH (Hermann), *The magic flute : history, symbolism, signifiance.* — MITCHELL (William J.), *Heinrich Schenker's approach to detail.* — LOWENS (Irving), *The composer's dilemna.* — GEHRKENS (Karl W.), *The rise and development of music education in the public schools.* — HAUBIEL (Charles), *Revolt against tradition in musical composition* (II). — *Panel on Soviet music.* — SCHILLINGER (Joseph), *Variations of music by means of geometrical projections.*

1947. Vol. I, no. 3 : FOERSTER (Lilian A.), « *Peter grimes* » *in score and performance.* — GRAF (Max), *The Spiritual background of baroque music.* — LOWENS (Irving), *L'affaire Muck.* — HIER (Ethel Glenn), *To Alban Berg. A tribute.* — BLACKBURN (Arnold), *The rationality of music.* — GRADENWITZ (Peter), *Composers of modern Palestine.* — MULKY (Katherine), *In defense of modern music.*

Vol. I, no. 4 : STRESEMAN (Wolfgang), *Beethoven's « Buonaparte » Symphony.* — LOWENS (Irving), *The triumph of Anthony Philip Heinrich.* — ULLRICH (Hermann), *Three hundred years of Viennese opera.* — HERTRICH (Charles), *Music and Johann Sebastian Bach.* — BLANKNER (Frederika), *A new method of education for the composer based on a new psychology of the arts.* — OSTER (Ernst), *The fantasie-impromptu. A tribute to Beethoven.*

1948. Vol. II, no. 1 : YASSER (Joseph), *Progressive tendencies in Rachmaninoff's music.* — LOWENS (Irving), *The first Matinee-Idol. : Louis Moreau Gottschalk.* — GRAF (Max), *Local color in music.* — STODDARD (Hope), *The three C's Immortal anonymous.* — BOUCHER (Maurice), *The art of Wagner condemned by Nietzsche.*

Vol. II, no. 2 : BOUCHER (Maurice), *Vincent d'Indy and his « Legend ».* — GRAF (Max), *Church music in Vienna.* — MANN (Michael), *Problems of interpretation.* — ULLRICH (Hermann J.), *The Viennese waltz.* — LOWENS (Irving), *William Henry Fry, fichter for American music.* — SCHUH (Oscar Fritz), « *Danton's death* » *and the problem of modern opera.* — SCHNEDITZ (Wolfgang), *Danton's death : from drama to libretto.* — RUTZ (Hans), *Danton's death : music drama or music theatre.*

ITALIE. — **Journal of Renaissance and Baroque music.** Rome, Armen Carapetyan, Leo Schrade, editors.

Vol. I, number 4 (1), june 1947 : KRISTELLER (Paul Oskar), *Music and learning in the early Italian Renaissance.* — TIBY (Ottavio), *La famiglia Scarlatti. Nuove ricerche e documenti.*

Musica disciplina. Rome, Armen Carapetyan, editor.

Vol. II (2). 1948 : VAN (Guillaume de), *A recently discovered source of early fifteenth century polyphonic music.* — VAN (Guillaume de), *La pédagogie musicale à la fin du Moyen-âge.* — STERNFELD (Frederick W.), *Music in the schools of the Reformation.* — HANDSCHIN (Jacques), *Anselmi's treatise on music annotated by Gafori.* — WALKER (D. P.), *The influence of* Musique mesurée à l'antique, *particularly on the* Airs de cour *of the early seventeenth century.* — BUKOFZER (Manfred), *Two mensuration canons* [Eslongies suy de vous, Ms. de Trente, n° 23, et Le roy au soleyl, Ms. de Lucques, fragment de Pérouse, fol. 72]. — GHISI (Federico), *A second Sienese fragment of Italian* Ars nova.

MEXIQUE. — **Nuestra musica.** Mexico.

1948. An. III, n° 10 : SALAZAR (Adolfo), *Limites y contenido del folklore.*

---

(1) Fait suite à la revue du même nom publiée précédemment aux Etats-Unis.
(2) Fait suite au *Journal of Renaissance and Baroque music.* Rome.

SUÈDE. — **Ethnos.**, Stockholm

1941. Vol. VI, nos 3-4 : EMSHEIMER (Ernst), *Ueber das Vorkommen und die Anwendungsart der Maultrommel in Sibirien und Zentralasien.*

1944. Vol. IX, nos 3-4 : EMSHEIMER (Ernst), *Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommeln.*

1945. Vol. X, n° 1 : LINDBLOM (G.), *Die Stosstrommel, insbesondere in Afrika.*

1946. Vol. XI, n° 4 : EMSHEIMER (Ernst), *Schamanentrommel und Trommelbaum.*

1947. Vol. XII, n° 1-2 : EMSHEIMER (Ernst), *A Lapp musical instrument.* — KUNST (Jaap), *A hypothesis about the origin of the gong.* — N° 4 : KUNST (Jaap), *Once more « A hypothesis about the origin of the gong. »*

SUISSE. — **Acta Musicologica.** — Bulletin de la Société internationale de Musicologie. Kopenhague et Bâle. Red. : Knud Jeppesen.

Vol. XVIII-XIX (MCMXXXXVI-MCMXXXXVII) : WELLESZ (Egon), *Edward J. Dent, for his seventieth birhday.* — FICKER (Rudolf von), *Probleme der modalen Notation.* — APEL (Willi), *The French secular music of the late fourteenth Century.* — ROSENBERG (Herbert), *Frottola und deutsches Lied um* 1500.

Archives suisses d'anthropologie générale. Genève.

1946. T. XII : BRAILOIU (Constantin), *Les Archives internationales de musique populaire.*

Bulletin de la Société neuchateloise de géographie.

1948. Vol. LIV. Fasc. 1 : ESTREICHER (Zygmunt), *La Musique des Esquimaux. Caribous (collection Gabus).*

Schweizerische Musik.

1947. Vol. 87, n° 11 : ESTREICHER (Zygmunt), *Zur Polyrhythmik in der Musik des Eskimos.*

Schweizerische Musikzeitung, (Revue musicale suisse). Organe officiel de l'Association des Musiciens suisses (A M S) et de la SUISA, Société Suisse des Auteurs et éditeurs. Zürich. Rédaction Dr. Willi Schuch.

1948, 1 : JAQUES-DALCROZE (Emile), *Notes musicales sans portée.* — MANN (Michaele), *Über Thomas Manns « Doktor Faustus ».* — HESS (Willy), *Die Teilwiederholung in Beethovens Sinfoniesätzen.*

2. HIRT (Franz Josef), *Die Entwicklung der besaiteten Tastenistrumente. Versuch einer Chronologie.* — EHINGER (Hans), *Junge schweizer komponisten.*

3. — TREFZGER (Heinz), *Uber das Kin, seine Geschichte, seine Technik, seine Notation und seine Philosophie.* — HAMEL (Fred), *Die leipziger Funera. Zur Kulturgeschichte der Begräbnismusik.* — BRAILOIU (Constantin), *Béla Bastók folkloriste.*

4. — RUFER (Josef), *Boris Blacher. Porträt eines Komponisten.* — FAVRE (Max), *Eine neue Harmonielehre. Roberto Lupis « Armonia di gravitazione ».* — HAMEL (Fred), *Die leipziger Funera (fin).* — LA GUARDIA (Ernesto de), *Le « Théâtre Colon » de Buenos-Aires.*

5. — Offizielles Programm und Text left zur 49. Tagung des schweizerischen Tonkünstlewereins 22./23. Mai in Bern.

6. — Hartmann (Rudolf), *Grundsätzliches zur Strauss-Regie.* — Tenschert (Roland), *Zum Thema : Richard Strauss und Wien.* — Schneider (Charles), *Nos Universités suisses et la musique.*

7. — Streuli (Adolf), *Urheberrecht. Eine Synthese.* — Bader (Renée), *Une famille de musiciens : les Haencel.* — Schmale (Erich), *Die Zwölftonmusik Josef Matthias Hauers.* — Briner (Hermann), *Musik und Physik.*

8/9. — Jaques-Dalcroze (Emile), *La musique et ses interprètes. Notes éparses d'un vieux musicien.* — Schnapp (Friedrich), *E. T. A. Hoffmanns letzte Oper.* — Refardt (Edgar), *Der berner Komponist Robert Hermann* (1869-1912). — Estreicher (Zygmunt), *Ein Versuch der Musikarchäologie. Zu einem Buche von Curt Sachs* [The Rise of music in the Ancient world East ant West]. — Eisenmann (Will), *Zur Sache Hauer.*

10. — Mieg (Peter), *Tschaikowskys Klaviermusik.* — Gattiker (Hermann), *Peter Mieg. Ein Porträt seiner Musik.* — Sandvik (O. M.), *Gerhard Schjelderup* (1859-1933). — Willen (Irena), *Zur Gegentwartslage der jüdischen Musik.* — Fallet (Edouard-M.), *Art et dilettantisme.*

11. — Karsten (Werner), *Hören und Schauen.* — Federhofer (Hellmut), *Archaistische Mehrstimmigheit im Spätmittelalter.* — Fallet (Edouard-M.), *Marie Bigot* [1786-1820], *née Kuéné, à Neufchâtel.* — Hess (Willy), *Beethoven und die Mandoline.*

12. — Hess (Willy), *Die Urfassung von Bruckners dritter Sinfonie und das Problemder Gesamtausgabe.* — Huber (Anna Gertrud), *Die Handschrift von Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach.* — Deutsch (Max), *Les cinq pièces pour orchestre d'Arnold Schönberg.* — Berendt (Joachim Ernst), *Neue Musik und deutsche Jugend.*

1948, nº 12 : Hess (Willy), *Die Urfassang von Bruckners dritter Sinfonie und das Problem der Gesamtausgabe.* — Huber (Anna Gertrud), *Die Handschrift von Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach.* — Deutsch (Max), *Les cinq pièces pour orchestre d'Arnold Schönberg.* — Berendt (Joachim-Ernst), *Neue Musik und deutsche Jugend.*

U. R. S. S. — **Sovetskaja Muzyka.** Organ Komiteta po delam iskusstv pri Sovete Ministrov SSSR i Orgkomiteta Sojuza sovetskyx Kompozitorov SSSR *(Musique Soviétique. Organe du Comité des arts près le Conseil des Ministres de l'U .R. S. S., et de l'Union des compositeurs soviétiques).*

1946, nº 10 : Itogi Orgkomiteta Sojuza sovetskyx kompositorov SSSR *(Bilan de l'activité du Comité d'organisation de l'Union des compositeurs soviétiques de l'U. R. S. S.* — Materialy plenuma Orgkomiteta SSK SSSR *(Compte-rendu de la séance plénière du Comité d'organisation...),* — Asaf'ev (B.), Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj vojny *(Mon activité créatrice àLeningra d pendant les premières années de la Grande Guerre pour la Défense de la Patrie).* — Muzyka v sovetskoj armii *(La musique dans l'armée soviétique).* — Pokrass (Dm.), Iz Moskvy v Port-Artur *(De Moscou à Port-Arthur).* — Muzykal'noe nasledstvo *(Héritage musical).* — Ferman (V.) Nekotorye osobennosti musikal'noj dramaturgii ruskoj opernoj školy

(Quelques particularités de l'école russe dans le domaine de la dramaturgie musicale). — Letopis' sovetskoj muzykal'noj žizni *(Annales de la vie musicale soviétique).*

1946, n° 11 : Kremlev (Ju.), Novoe i staroe. Nekotorye mysli putjax razvitiya našej muzykal' noj kultury *(Le nouveau et l'Ancien. Quelques pensées sur l'évolution de notre culture musicale).* — Solovtsov (A.), *Fortepiannyj koncert S. Feinberga (Le Concerto pour piano de S. Feinberg).* — Khokhlovkina (A.), « Bela », opera An. Alexandrova *(« Bela », opéra de An Alexandrov).* — Po Sovetskomu Sojuzu *(A travers l'Union Soviétique).* — Messman (Vl.), Evgeny Brusilovskij *(Eugène Brousilovskii).* — Livchitz (A.), Muzyka Tadžikistana *(Musique du Tadjikistan).* — Pekker (Ja.), Ob usbekckom orchestre narodnyx instrumentov *(A propos de l'orchestre d'instruments populaires d'Usbek).* — M. Z., Muzykal' naja žizn v' Turtkule *(La Vie musicale à Tourtkoul).* — Piauzov (S.), Muzykal' noe prazdnestvo v Nal'čike *(Fête musicale à Naitchik).* — Konstantinov (N.), Pis'mo iz Irkutska *(Lettre d'Irkoutsk).* — K. P., Muzykal'naja žizn Vladivostoka *(La vie musicale de Vladivostock).* — L. F., Po muzykal'nym organyzacyam Xar'kova *(Une visite aux organisations musicales de Kharkov).* — Pevzner (B.), Koncertnyj sezon v Sverdlovske *(La saison des concerts à Sverdlovsk).* — Koumpene (Z), Praznik pesni litovskogo naroda *(La fête de la chanson populaire lithuanienne).* — R. V., U kompositorov Azerbajdžana *(Chez les compositeurs de l'Azerbaïdjan).* — Muzykal'noe naslestvo *(Héritage musical).* — Asaf'ev (B.), Iz dialogov o musike. Glinka-Odoevskij (*Extrait de dialogues sur la musique. Glinka-Odoevskii).* — Grintchenko (M.), Pervaja ukrainskaja simfonija M. Kolačevskogo *(La première symphonie ukrainienne de M. Kolatchevskii).* — Alexeev (A.), Nicolaj Gregor'evič Rubinštein *(Nicolas Gregorevitch Rubinstein).* — Orlov (N.), Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija imeni M. P. Musorgskogo *(Le Conservatoire d'état ouralien M. P. Moussorgskii).* — N. B., O rabote rajonnyx detskyx musikal'ny'x škol i muzykal'nyx učilišč Mossoveta *(De l'activité des écoles enfantines musicales de district et des écoles musicales du soviet de Moscou).* — Muzykal'naja žizn' *(La vie musicale).* — Barenboim (L.), Načalo koncertnogo sezona v Leningrade *(Le début de la saison des concerts à Léningrad).* — Ja. M., Koncert Svjatoslava Rixtera *(Le récital de Sviatoslav Rikhter).* — Rabinovitch (D.), Koncerty pražskogo trio *(Les Concerts du trio de Prague).* — Martynov (I.), Koncert litovskogo ansamblja v Moskve *(Concert de l'ensemble lithuanien à Moscou).* — Siniaver (L.), Postanovka p'es'y « Dvenadcat mesjacev » S. Maršaka v C(entral'nom) D(ome) X(ydožestvennogo) V(ospitanija) D(etej) *(La mise en scène de la pièce « Douze mois » de S. Marchaka, à la maison centrale de l'éducation artistique des enfants).* — Za rubežom *(A l'étranger).* — Schneersohn (G.), Muzykal'naja Francija *(La France musicale).* — Anteil (G.), Pis'mo kompositora Džordža Antejlja *(Lettre du compositeur George Anteil).* — Lissa (S.), Sovetskaja i klassičeskaja muzyka v Pol'še *(La musique soviétique et la musique classique en Pologne).* — Briousov (N.), Obrabotki russkix narodnyx pesen *(Transcriptions de la chanson populaire russe).*

1946, n° 12 : Chebaline (V.), 80 let Moskovskoj konservatorii *(Les 80 ans du Conservatoire de Moscou).* — Vydajuščiesja dejateli Moskovskoj

konservatorii *(Personnages marquants du Conservatoire de Moscou (Asaf'ev, Goldenweiser, Igoumnov, Miaskovskii, Goedike, Kozoloupov, Oborine, Oistrakh, Sofronitskii, Chebaline, Chostakovitch)).* — GNESSINE (M.), Maksimilian Šteinberg. — IKONNIKOV (A.), Tri kvarteta N. Mjaskovskogo *(Trois quatuors de Miaskovskii).* — MARTYNOV (I.), Novoe v tvorčestvo A. Xačaturian *(La nouveauté dans l'œuvre de A. Khatchaturian).* — DANILEVITCH (L.), Vos'maja simfonija D. Šostakoviča *(La huitième symphonie de D. Chostakovitch).* — Muzykal'noe nasledstro *(Héritage musical).* — DANILEVITCH (L.), Skrjabin. 3- ja simfonija « Prometej » *(Scriabine. 3e Symphonie « Prométhée »).* — DROZDOV (A.), Vospominanija o A. N. Skrjabine *(Souvenirs sur Scriabine).* — Pis'ma V. I. Skrjabinoj i A. N. Skrijabina k V. Iu. Vulluanu *(Lettres de V. I. Scriabine et A. N. Scriabina à V. Ju. Voulluan).* — Muzykal'naja nauka *(La science musicale).* — KOULAKOVSKII (L.), Pesn' o polku Igoreve *(Chant sur l'armée d'Igor).* — Muzykal'naja žizn' *(La vie musicale).* — BERLIAND (E.), « Don Juan » v opernoj studii Moskovskoj Konservatorii *(« Don Juan », à la classe d'opéra du Conservatoire de Moscou).* — Polveka služenija pesne *(50 ans au service de la chanson).* — Pamjati M. O. Šteinberga *(A la mémoire de M. O. Steinberg).* — Po Sovetskomu Sojuzu *(A travers l'Union soviétique).* — TAUBE (N.), Pis'mo iz Kalinina *(Lettre de Kalinine).* — HERMANOV (S.), V. Čuvaškom Sojuze Sovetskix kompozitorov *(Dans l'Union des compositeurs soviétiques de la Tchouvachie).*

1947, n° 1 : Vsesojznoe soveščanie po voprosam opery i baleta *(Congrès pan-soviétique consacré aux questions de l'opéra et du ballet).* — SOURINE (V.), O sostojanii i zadačax našix opernyx teatrov *(De la situation et des tâches de nos théâtres d'opéra).* — CHAVERDIAN (A.), Voprosy sovetskogo opernogo tvorčestva *(Les problèmes de la création lyrique soviétique).* — SLONIMSKII (J.), Sovremennost'i sovetskii balet *(L'actualité et le ballet soviétique).* — Vystuplenija na soveščanii *(Interventions au Congrès).* — Muzyka v sovetskoj armii *(La musique dans l'armée soviétique).* — APOSTOLOV (P.), O voennii muzyke *(De la musique militaire).* — LOGINOVA (E.) et LEBEDINSKII (L.), Voprosy muzykak'noj žizni periferi *(Les problèmes de la vie musicale aux frontières).* — VINOGRADOV (V.), O melose i o kadrax *(Du « melos » et des cadres).* — K 90-letiju so dnja smerti M. I. Glinki *(Pour le 90e anniversaire de la mort de M. I. Glinka).* — HEININA (O.), ORLOVA (A.), RYBAKOVA (P.), Neisvestnoe proizvedenie Glinki *(Une œuvre inconnue de Glinka [« Le Tsigane Moldave »]).* — GLINKA (V.), Vospominanija o M. I. Glinke *(Souvenirs sur Glinka).* — CHEBALINE (V.), Muzyka v fil'me « Glinka » *(La musique du film « Glinka »).* — ASAF'EV (B.), O narodnom muzycirovanii Jugoslavii *(La musique populaire en Yougoslavie).* — ORVIC (G.), 70- letnij jubilej M. I. Tabakova *(Les 70 ans de M. I. Tabakov).*

1947, n° 2 : Navsneču velikoj date *(A la veille de la grande date).* — ROGAL'LEVITSKII (Dm.), Tvorčeskij put' S. N. Vasilenko (k 75 letiju so dnja roždenija) *(La vie créatrice de S. N. Vasilenko, pour son 75e anniversaire).* — VASILENKO (S.), Istoričeskie koncerty simfoničeskoj muzyki *(Les concerts historiques de musique symphonique).* — KABALEVSKII (Dm.), Vano Muradeli i ego vtoraja simfonija *(Vano Mouradeli et sa*

deuxième symphonie). — Bogatyreva (E.), 9- ja simfonija A. K. Glazunova *(La 9e symphonie de A. K. Glazounov).* — Pekelis (M.), Neisvestnoe proizvedenie Musorgskogo *(Une œuvre inconnue de Moussorgski [Porte-enseigne polka]).* — Ryjkine (I.), Sjužetnaja simfonija *(La Symphonie à programme).* — Asaf'ev (B.), O narodnom muzycirovanii Jugoslavii *(La musique populaire en Yougoslavie).* — Barchtak (M.), Romansy Glinki *(Les mélodies de Glinka).* — Ispolnitel'stvo i pedagogia *(Interprétation et pédagogie).* — Berkman (T.), A. N. Esipova. — Muzykal'naja žizn *(La vie musicale).* — Vinogradov (V.), « Ljubov Jarovaja » vo L'vorskom teatre opery i baleta *(« Amour ardent » à l'opéra de Lvov).* — Drozdov (A.), Na zare russkoj klassičeskoj muzyki. Koncert iz proisvedenij E. T. Fomina *(A l'aube de la musique classique russe. Concert des œuvres de E. I. Fomine).* — Mostras (K.) et Ginzbourg (L.), Pamjati B. A. Struve *(A la mémoire de B. A. Strouve).* — V central' nom Muzee muzykal'noj kultury *(Au Musée central de la culture musicale).* — Po Sovetskomu Sojuzu *(A travers l'Union soviétique).* — Livchitz (A.), Muzykanty Turkmenii *(Musiciens de la Turkménie).* — L. F., Zametki o novyx proizdevenyax ukrainskix kompositorov *(Notes sur les œuvres nouvelles des compositeurs ukrainiens).* — J. L., Musikal'naja samodejatel'nost' v Omske *(Activité musicale locale à Omsk).*

1947, no 3 : Danilevitch (L.), Massovaja pesnja v poslevoennyj period *(La chanson collective de l'après-guerre).* — Levik (B.), A. F. Gedike... — Maskevitch (I.), Tvorčestro Markiana Frolova *(L'œuvre de Markian Frolov).* — Kreitner (G.), 5- ja simfonija Ia. Ivanova *(La 5e symphonie de J. Ivanov).* — Muzyka v sovetskoj armii *(La musique dans l'armée soviétique).* — Fried (Gr.), Frontovye zametki *(Notes du front).* — Moukarinskaia, Iz Dnevnika *(Notes du journal).* — Narodnoe tvorčestvo *(L'Art populaire).* — Briousova (N.), K voprosu ob izučenii narodnoj pesni *(A propos de l'étude de la chanson populaire).* — Graubine (Ja.), Osobennosti latišskoj narodnoj pesni *(Particularités de la chanson populaire lettone).* — Alexeev (A.), O kasaxskoj dombrovoj muzyke *(Musique pour dombra au Kazakstan).* — Asafe'v (B.), Mazurki Sopena *(Les mazurkas de Chopin).* — Alchvang (A.), Poslednjaja kniga Romen Rollana *(Le dernier livre de Romain Rolland).* — Rolland (R.), Glava iz poslednej knigi o Betxovene. Poslednij poedinok *(Un chapitre du dernier livre sur Beethoven. Dernier duel).* — Iampolskii (I.), Skripičnoe tvorčestro P. E. Xandoškina *(L'œuvre pour violon de I. E. Khandochkine).* — Muzykal'naja žizn' *(La vie musicale).* — Tselikovskii (V.), Tvorčeskij kruzok kompozitorov *(Le cercle artistique des compositeurs).* — Drozdov (A.), Koncert pianitski N. Otto *(Le concert de la pianiste N. Otto).* — Barenboim (L.), Zametki o leningradskix koncertax *(Notes sur les concerts à Leningrad).*

1947, no 4 : Tchoulakii (M.), Leningradskij Sojuz sovetskix kompositorov *(L'Union des compositeurs soviétiques de Leningrad).* — Mouzalevskii (V.), Itogi sorevnovanija kompozitorov. Leningradskij konkurs sovetskoj pesni *(Bilan des compétitions entre les compositeurs. Concours de la chanson soviétique à Leningrad).* — Bogdanov-Berezovskii (V.), Sovetskij balet i balety M. Culaki *(Le ballet soviétique et les ballets de M. Tchoulaki).* — Vainkop (Ju.), Kamernaja muzyka Iu. Sviridova

(La musique de chambre de J. Sviridov). — Braudo (I.), Koncert V. Vološinova dlja skripki i organa *(Le Concerto de V. Volochinov, pour violon et orgue).* — Kerchner (L.), Victor Tomilin. — Tigranov (G.), Opera « Namus », L. Xodža Ejnatova *(L'Opéra « Namus » de L. Khodja-Einatov).* — Vinogradov (V.), Za tvorčeskuju perejstrojku *(Pour une nouvelle création artistique).* — Istorija i teorija muzyki *(Histoire et théorie de la musique).* — Efimova-Simonevitch (N.), Pamjati muzykanta obščestvennika Valentiny Semenovny Serovoj *(A la mémoire d'une musicienne dévouée à la cause du peuple, Valentine Semenovna Serova).* — Vasina Grossman (V.), Zabytaja povest' o russkom muzykante. K 170 letiju so dnja smerti Maksima Beresovskogo, 1745-1777 *(Histoire oubliée d'un musicien russe. Pour le 170e anniversaire de la mort de Maxime Beresovskii).* — Doljanskii (A.), O ladovoj osnove sočinenij Šostakoviča *(Des bases modales dans l'œuvre de Chostakovitch).* — Isponitel'stvo i pedagogia *(Interprétation et pédagogie).* — Nikolaev (A.), Moskovskaja škola pianisma *(L'Ecole pianistique de Moscou).* — Barenboim (L.), Vladimir Vladimirovič Sofonickij. — Ginzbourg (L.), A. V. Veržbilovic. K 35 letiju so dnja smerti *(A. V. Verjbilovitch. Pour le 35e anniversaire de sa mort).* — Muzykal'naja žizn' *(La vie musicale).* — Kotler (N.), « Soročinskaja jamarka » v Operno-dramatičeskom teatre im. Stanislavskogo *(La Foire de Sorotchintsy, au théâtre Stanislavskii).* — Kotler (N.), Večer sovetskoj opery *(Une soirée de l'opéra soviétique).*

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale du Vendredi 29 Janvier 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 40, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Chambert-Bréhier, de Chambure, Marix-Spire ; Mlles Cartier, Charbonnier, Druilhe, Frécot, Garros, Girardon, Launay ; MM. Agostini, Borrel, Coester, Damais, d'Estrade-Guerra, Favre, Fedorov, Frissard, Le Braz, Lesure, Lévi-Alvarès, Loth, R. P. Martin, Masson, Neuberth, Pincherle, Raugel, Straram, Verchaly.

Excusés : Mmes Bridgman, Holley-Wertheim, Landowski, Nicolas Gastoué, Rokseth ; Mlles Nadia Boulanger, Dieudonné, Soulage ; MM. Baudelocq, Bridgman, Bryis, Cellier, Chailley, Douël, Farger, Guy-Lambert, Meyer, Paladilhe, Perrody, Prod'homme, de Saint-Foix, Schaeffner, Siohan, Tugal, Vivet.

Les conditions de quorum prévues aux statuts étant respectées, l'Assemblée peut valablement délibérer.

Le Procès-verbal de la précédente Assemblée générale est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mgr Simon Delacroix, Docteur en Théologie, professeur à l'Institut catholique, Directeur de la Procure Générale de musique du clergé, présenté par MM. Masson et Raugel.

M. Earle Fischbacher, éditeur, dépositaire de la *Revue de Musicologie* et des Publications de la Société, présenté par MM. Masson et Raugel.

Mme Palikarova-Verdeil, Docteur ès lettres, auteur d'une thèse sur *la Musique Byzantine chez les Slaves (Bulgares et Russes) du IXe au XIVe siècle*. Présentée par MM. Borrel et Masson.

Mme Janine Weill, pianiste-virtuose et musicologue, auteur d'émissions commentées à la Radiodiffusion française, présentée par MM. Masson et Raugel.

En l'absence du Secrétaire-Général, la parole est donnée à Mlle Garros, secrétaire-adjointe, pour la lecture du rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1947.

La parole est ensuite donnée à M. Favre, Trésorier-adjoint, qui lit le rapport du Trésorier. Les comptes de l'exercice 1947 sont approuvés par l'Assemblée.

Après avoir salué la mémoire de nos collègues décédés pendant l'année

1947, le Président prononce une brève allocution, où il souligne les progrès réalisés par la Société, dont l'effectif s'est augmenté de cinquante unités depuis l'an dernier. Il rappelle les diverses manifestations de notre activité : séances de travail, publications, revue, relations internationales. — Ayant atteint, grâce à la confiance renouvelée de ses collègues, le temps maximum de présidence prévu par les statuts, il souhaite que notre groupement, tout en se rajeunissant dans la mesure du possible, demeure une « société savante » et indépendante.

Le Président avertit l'Assemblée que malgré l'accomplissement de toutes les formalités nécessaires, la modification des statuts adoptée par la dernière Assemblée générale n'a pu être réalisée, par suite de nouvelles dispositions administratives qui sont intervenues entre temps.

En conséquence, conformément à la décision du Conseil, et après avoir pris l'avis du Bureau compétent de la Préfecture de la Seine, le Président demande à l'Assemblée d'adopter une nouvelle modification pour le passage de l'article 3 des statuts qui se rapporte aux cotisations. Ce passage devra présenter désormais le texte suivant (précédé d'un alinéa) :

« La cotisation annuelle minimum est de 200 francs pour les membres actifs ou correspondants résidant en France, et de 300 francs pour les membres actifs ou correspondants résidant à l'étranger.

« Elle peut être rachetée en versant une somme égale à vingt fois le montant de la cotisation annuelle minimum de la catégorie à laquelle appartient le membre. Les personnes morales ne sont pas admises à effectuer ce rachat.

Les cotisations annuelles peuvent être relevées par décision de l'Assemblée générale jusqu'à un maximum de 600 francs pour un membre actif ou correspondant résidant en France, et de 900 francs pour un membre actif ou correspondant résidant à l'étranger.

« En ce cas, les sommes à verser pour le rachat des cotisations sont augmentées proportionnellement, sans pouvoir dépasser 12.000 francs pour les membres résidant en France, et 18.000 francs pour les membres résidant à l'étranger. »

L'Assemblée adopte cette nouvelle modification des statuts. Elle donne tous pouvoirs à M. Paul-Marie Masson et à Mlle Madeleine Garros pour approuver les modifications demandées par l'Administration.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration. Le vote a lieu au scrutin secret. Nombre de votants : 55. Mme Rokseth obtient 50 voix, M. Douël 53, M. Masson 54, M. de Saint-Foix 54, M. Vallas 51.

Après l'Assemblée générale, le Conseil procède à l'élection de son bureau pour l'année 1948. Nombre de votants : 9. Le vote a lieu au scrutin secret.

Le nouveau bureau est ainsi constitué :

Président : M. Marc Pincherle.

Vice-présidents : MM. Félix Raugel et André Schaeffner.

Secrétaire-Général : M. Eugène Borrel.

Trésorier : M. André Meyer.

Secrétaire-adjointe : Mlle Madeleine Garros.

Trésorier-adjoint : M. Georges Favre.

La séance est levée à 18 h. 10.

Séance du Vendredi 27 Février 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Garaudet, Marix-Spire, Verdeil, Weill ; Mlles Corbin, Garros, Hewitt, Launay, Violier ; MM. Aubanel, Bonneville, Borrel, Bouvier, Coester, Corréa de Azevedo, Cotte, Damais, Douël, Favre, Fedorov, Ferchault, Fischbacher, Frissard, Guy-Lambert, Van Hoorn, Locard, Masson, Meyer, Neuberth, Pfrimmer, Pincherle, Rollin.

Excusés : Mme Nicolas-Gastoué ; Mlles Girardon, Wallon ; MM. Cellier, Chailley, d'Estrade-Guerra, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Pierre Bonnard, auteur de transcriptions de musique italienne des XVIIe et XVIIIe siècles, présenté par Mme Lebeau et M. Pincherle.

Mlle Claudine Fréal, professeur au Conservatoire de Reims, auteur de transcriptions de musique instrumentale italienne, présentée par Mme Lebeau et M. Pincherle.

M. Claude Hermelin (Jean Mas), maître organier, auteur de travaux sur l'orgue et son histoire, présenté par MM. Masson et Raugel.

M. Gabriel Zwick, musicologue suisse, Docteur ès lettres de l'Université de Fribourg, qui, au cours de travaux sur l'*Ars Nova*, a découvert un nouveau motet de Philippe de Vitry, et un de Guillaume de Machault. M. Gabriel Zwick est présenté par MM. Gardien et Masson.

Le Président exprime à M. Paul-Marie Masson la gratitude du Conseil et de nos collègues pour les services exceptionnels qu'il a rendus pendant ses trois années de présidence, au cours desquelles il a réorganisé la Société dispersée, éprouvée par la guerre et l'occupation.

Le Président annonce à la Société la nouvelle composition du Bureau constitué par le Conseil d'Administration du 29 janvier 1948.

La parole est donnée à M. Jean Rollin pour sa communication : *Les Chansons de Clément Marot.* — M. Rollin évoque d'abord les poètes courtois, et l'union intime dans leurs œuvres de la poésie et de la musique. Il définit ensuite dans quelle mesure cette union existe dans les œuvres de Clément Marot, et surtout dans ses Chansons.

M. Rollin, se basant sur une étude technique, se demande si Marot ne serait lui-même l'auteur d'un certain nombre de monodies. — Avec le plus grand souci d'impartialité, M. Rollin examine les arguments favorables à cette conception, et cela lui donne l'occasion d'étudier, en faisant appel à l'œuvre du poète, aux écrits des contemporains et à divers documents historiques, le tempérament, la culture musicale de Marot, et la manière dont il a pu l'acquérir. — M. Rollin serait près de voir en Clément Marot un mélodiste dont « le cœur dictait aux lèvres, dans l'harmonieux bruict d'une espinette » les émois d'une sensibilité toujours en éveil.

Grâce au concours de sa classe de solfégistes du lycée La Fontaine, M. Rollin invite les auditeurs à reconnaître dans les « tenors » de plusieurs

chansons de Sermisy, et de la Messe « Mon cœur » de Philippe de Monte, les lointains échos de la voix de « notre dernier troubadour ».

Le Président n'ayant pu assister à la fin de la séance, M. P.-M. Masson remercie M. Rollin de cette intéressante communication, et félicite au nom de nos collègues les jeunes choristes dont l'excellente exécution a été très appréciée.

La séance est levée à 18 h. 10.

Séance du Vendredi 16 Avril 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 35, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Lacour, Marix-Spire, Mayer-Mutin, Verdeil ; Mlles Aubert, Druilhe, Fréal, Garros, Girardon, Hewitt, Launay, Marcel-Dubois, Samaran, Violier, Wallon ; MM. Aubanel, de Azevedo, Bonnard, Borrel, Bridgman, Coester, Cotte, Douël, d'Estrade-Guerra, Favre, Stan Golestan, Haraszti, Van Hoorn, Lesure, Lévi-Alvarès, Locard, Loth, Masson, Meyer, Pincherle, Prod'homme, de Saint-Foix, Verchaly.

Excusés : Mmes Chambert-Bréhier, de Chambure, Nicolas-Gastoué ; Mlles Babaïan, Dieudonné ; MM. Raugel, Schaeffner.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Membre actif : Mme Lila Maurice Amour, chargée d'émissions éducatives à la Radiodiffusion française, présentée par MM. Borrel et Pincherle.

Membre correspondant : M. Renato de Almeida, membre de l'Académie Brésilienne de Musique contemporaine ; membre du comité du *Folk music Council* de Londres, etc., présenté par MM. de Azevedo et Jean Marchand.

Mme Aimée Van de Wiele, claveciniste, ancien membre de la Société, a demandé et obtenu sa réintégration.

Le Président présente notre collègue Miss Hewitt, de l'*American musicological society* (ancien membre du Comité) ; il donne la parole à Mme Bridgman, qui lit la communication de Miss Helen Hewitt : *Les Chansons à forme libre des Canti B, publiées par Petrucci en* 1502. La Chanson à forme libre est beaucoup plus fréquente dans les *Canti B* que dans l'*Odhecaton*. Parmi les compositions des *Canti B* pour lesquelles on a trouvé des paroles, 15 appartiennent à ce genre, dont quelques-unes sans refrain, et les autres avec des refrains de différents types.

Toutes ces chansons sont très différentes de construction. Le type d'écriture que révèlent les arrangements de chansons diffère notablement de celui employé dans les rondeaux et virelais, c'est-à-dire les *formes fixes*. Les principales caractéristiques de ce nouveau style sont : une plus courte unité de temps, phrases plus brèves, un large emploi de la répétition et de l'imitation, traitement séquentiel d'un court motif, une prosodie syllabique, avec répétitions de portions du texte, au gré du compositeur ; l'alternance de sections de rythme ternaire avec d'autres binaires, liberté dans l'emploi de passages homophones selon le besoin, et un sens accru de la progression harmonique.

Ce style semble être lié au genre de la chanson polyphonique et résulter de l'abandon définitif, par les compositeurs, des formes fixes et de la façon traditionnelle de mettre en musique ces anciens textes.

Une dissociation analogue apparaît dans la littérature autour du sujet. Des poètes tels que Molinet citent les premiers vers de rondeaux ou virelais dans leurs poésies ; des poètes italiens tels que d'Albizzo et Ser Firenze citent des mélodies associées à des formes fixes comme timbres pour leurs *Laudi spirituali*. D'autre part, des mélodies de chansons servent de support à des Noëls ; on en trouve six, dans les seuls *Canti B*, utilisées dans cette intention.

Cinq chansons des *Canti B* furent exécutées par des élèves du Conservatoire, sous la direction de Mme Bridgman, qui a traduit en français le texte de Miss Hewitt. Les exemples comprenaient la chanson « *Lourdault, lourdault, lourdault* » de Loyset Compère. C'est la chanson d'où était né le surnom de Jean Braconnier, ténor de la cour de Bourgogne, comme le rapporte Crétin dans sa *Plainte sur le trépas de Lourdault*. Le refrain de cette chanson a été également cité et répandu par Rabelais dans le *Tiers Livre*.

Les autres illustrations musicales étaient : *Le Grand désir* (également de Loyset Compère), *Baisez-moi*, de Josquin, dans les 2 versions à 4 et à 6 voix ; *Noe, noe, noe*, de Brumel, *E la, la, la, la*, de Ninot le Petit.

Le Président exprime à Miss Hewitt ses remerciements et ceux des membres de la Société pour cette très intéressante communication, qui éclaire une période critique, et montre une connaissance si approfondie de notre littérature musicale — caractère si touchant pour nous Français. Le Président félicite Mme Bridgman et les jeunes chanteurs pour leur excellente exécution. Miss Hewitt remercie en français le Président, M. Masson et nos collègues de leur accueil.

Après un échange de vues auquel prennent part le Président, MM. Masson, de Saint-Foix et Van Hoorn, la séance est levée à 18 h. 15.

Séance du Vendredi 29 mai 1948.

La séance est ouverte à 21 h. 10, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Marix-Spire, Nicolas-Gastoué, Teysseire-Wuilleumier, Verdeil ; Mlles Aubert, Babaïan, Corbin, Garros, Hewitt ; MM. Aubanel, de Azevedo, Baudelocq, Bayer, Borrel, Beaufils, Chailley, Cotte, Damais, Favre, Fischbacher, Guilloux, Lesure, Lévi-Alvarès, Locard, Masson, Meyer, Pincherle, Plamenac, Siohan.

Excusés : Mmes Bridgman, de Chambure, Lebeau, Rokseth ; Mlles Briquet, Girardon, Samaran, Wallon ; MM. Dufrane, d'Estrade-Guerra, Raugel.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Sur la proposition de MM. Masson et Pincherle, M. Jachimecki, musicologue polonais, professeur à l'Université de Cracovie, a été nommé membre d'Honneur de la Société.

Le Président annonce la remise en activité de la Société Internationale de Musicologie, dont le siège est à Bâle. M. Paul-Marie Masson a été convié

à participer aux réunions préliminaires qui viennent d'avoir lieu dans cette ville pour la réorganisation et pour l'élection du nouveau bureau, dont M. Edward Dent est le président, et M. Masson un des vice-présidents. — La Société Internationale n'a pas de lien officiel avec les sociétés nationales de musicologie.

Le Président fait part d'un vœu de M. Beaufils, qui désirerait qu'on organisât à Paris un congrès international de musicologie.

La parole est donnée à M. Jacques Chailley pour sa communication : *Recherches sur la musique des Chansons de Geste :* On admet généralement, sur la foi d'une phrase de Jean de Grouchy isolée de son contexte, que tous les vers d'une chanson de geste se chantaient sur une mélodie unique. L'auteur démontre que cette conception doit être assouplie, et que, tout au moins dans les chansons primitives, il s'agissait d'une libre combinaison d'un nombre restreint de timbres d'intonation, de développement et de conclusion.

Ce type nous renvoie à la cantillation liturgique des épîtres, évangiles ou leçons, et l'auteur établit par l'analyse de nombreux textes, dont l'un au moins inédit, que la chanson de geste peut se rattacher, à travers les tropes et les vies de saints primitives dont elle n'est que la transposition profane, aux *leçons de matines* où se chantaient ces vies de saints.

La poésie épique s'inscrirait donc dans le cycle de ces dérivés des tropes qui nous avait déjà valu le drame liturgique et peut-être la poésie lyrique.

Le Président remercie M. Chailley de cette communication qui peut être l'amorce d'un renouvellement profond dans l'histoire de la musique au moyen-âge.

La séance est levée à 23 heures.

Séance du 25 Juin 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Chambert-Bréhier, Garaudet, Lebeau, Marix-Spire ; Mlles Babaïan, Garros, Soulage ; MM. Aubanel, de Azevedo, Borrel, Bouvier, Cotte, Douël, Haraszti, Lesure, Masson, Meyer, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : Mmes Nicolas-Gastoué, Verdeil ; Mlles Briquet, Dieudonné, Samaran, Violier ; MM. Ceillier, Damais, Deloche de Noyelle, d'Estrade-Guerra, Guy-Lambert, de Saint-Foix.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mlle Simone Mollat, présentée par Mlle Soulage et M. Bryis.

M. Maurice Dalloz, chef de la Discothèque centrale de la Radiodiffusion française, présenté par MM. Pincherle et Prod'homme.

La parole est donnée à M. Eugène Borrel, qui lit la communication de M. Ragip Gazimihal : *Souvenirs sur Liszt ; sa jeunesse à Constantinople, sa vieillesse à Budapest.* Cette communication a été traduite du turc par M. Borrel. L'auteur donne, d'après les journaux turcs du temps, des détails

inédits sur le séjour du grand pianiste à Péra en 1847, l'effet foudroyant produit par la révélation de son incomparable virtuosité, et la manière dont il se fit décorer par le Sultan, après lui avoir dédié un morceau de piano écrit sur le thème de la marche que Donizetti Pacha (le frère du dramaturge), avait composée pour S. M. impériale. L'influence de Liszt fut grande et durable en Orient : Tévfik Bey, qui avait entendu le grand artiste à Venise, travailla avec Tausig et se fixa à Smyrne, où il est mort en 1941, après avoir formé des élèves parmi lesquels il faut citer le compositeur Adnan Saygun, un Arménien, Stéphan Elmas, etc...

Mais celui qui maintint avec le plus d'autorité la tradition de Liszt à Constantinople est un hongrois, H. Heggei (1863-1926) élève du maître, qui, parti en Orient pour donner quelques concerts à Constantinople, s'y fixa définitivement. Cet artiste a rédigé en français ses souvenirs sur l'enseignement de Liszt à Budapest en 1882. Après sa mort, sa veuve a autorisé M. Ragip Gazimihal à les copier ; sous une forme anecdotique et très vivante, ils nous font connaître maintes particularités de la vie de Liszt et de ses élèves.

Le Président remercie M. Borrel de nous avoir fait part de cette intéressante et amusante communication. Au cours d'un échange de vues, M. Haraszti complète ces souvenirs par quelques anecdotes sur le séjour de Liszt en Hongrie.

La séance est levée à 18 h. 15.

Séance du Mercredi 17 Novembre 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Félix Raugel, Vice-Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Chambure, Lebeau, Van de Wiele, Verdeil ; Mlles Bautier, Briquet, Druilhe, Garros, Launay, Marcel-Dubois, Violier, Wallon ; MM. d'Alençon, Borrel, Chailey, Coester, Cotte, Estrade-Guerra, Favre, Fedorof, Frissard, Haraszti, Lesure, Loth, Masson, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Verchaly.

Excusés : Mmes Chambert-Bréhier, Gastoué, Landowski ; Mlles Corbin, Dieudonné, Girardon ; M. Pincherle.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mme Bautier, licenciée d'Histoire et agrégée de l'Enseignement belge ; élève de M. Van den Borren et de Mlle Clercx ; présentée par MM. Masson et Pincherle.

Mlle Alice Gervais, professeur agrégée d'Histoire, Diplômée de l'Institut d'Art de l'Université de Paris ; présentée par MM. Borrel et Masson.

M. Gabriel d'Alençon, acousticien, inventeur d'un orgue diacomatique exposé aux Arts et Métiers ; instrument qui peut servir d'étalon de justesse, et permet l'analyse mathématique de toute formule d'écriture musicale. M. d'Alençon est présenté par MM. Masson et Pincherle.

M. Datte, Premier prix du Conservatoire, membre du Trio à cordes de la Garde Républicaine ; présenté par MM. Pincherle et Raugel.

La Bibliothèque de l'Université d'Upsala (Suède), présentée par MM. Borrel et Masson.

En ouvrant la séance, le Président évoque le souvenir de Mme Rokseth, dont la mort, survenue au cours de l'été dernier, est une perte cruelle pour la musicologie et pour notre société.

La parole est donnée à M. Claude Frissard pour sa communication : *Le Recueil de Jehan Chardavoine et la Monodie française au XVIe siècle.* Le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix-de-ville,* paru pour la première fois en 1576, marque un événement important dans l'histoire du chant monodique.

Avec ce livre, Jehan Chardavoine, de Beaufort en Anjou (1537-1580 ?) est le premier qui nous laisse sous son nom, de façon explicite, un recueil de « chants communs », de chansons avec airs et textes complets.

Son rôle a été obscur mais précieux : Chardavoine n'a été ni poète, ni musicien original ; il emprunte en effet ses textes littéraires, tantôt à des auteurs patoisants (du Dauphiné, de Savoie), tantôt à des auteurs dont l'identité est incertaine, tantôt à des poètes connus : Baïf, Belleau, Mellin de Saint-Gelais, de Pontoux, Desportes, Ronsard. — La place particulière faite par Chardavoine à ce dernier amène M. Frissard à rechercher si ces deux hommes n'ont pas été en contact, ou si, du moins, ils ne se sont pas connus de réputation. Chardavoine enfin, s'est contenté de noter et d'adapter la musique d'airs en vogue, qu'ils fussent d'origine savante ou populaire.

Mais rien qu'à ce titre, Jehan Chardavoine apporte un témoignage irrécusable de la persistance et de la richesse d'une forme d'art que l'on pouvait croire ensevelie. Une étude approfondie de l'art monodique, basée d'abord sur ce recueil, permettrait de modifier sensiblement nos perspectives sur l'histoire de la musique française au XVIe siècle.

L'exposé de M. Frissard a été illustré par des exemples musicaux, remarquablement chantés par M. Marcel Enot, qui a su adapter son talent au genre de la chanson monodique. Un échange de vues particulièrement animé, auquel prennent part Mme de Chambure, Mlle Marcel-Dubois, MM. Masson, Chailley, etc., témoigne de l'intérêt suscité par cette communication.

La séance est levée à 18 h. 15.

Séance du Vendredi 17 Décembre 1948.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, de Lacour, Lebeau, Mayer-Mutin, Verdeil ; Mlles Bautier, Druilhe, Garros, Girardon, Launay, Marcel-Dubois ; MM. Bonneville, Borrel, Bruyr, Cellier, Cotte, Datte, Douël, Favre, Guy-Lambert, Haraszti, Lesure, Masson, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Rollin, de Saint-Foix, Verchaly.

Excusés : Mme Chambert-Bréhier ; Mlles Babaïan, Briquet ; MM. Loth, Schaeffner.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mlle Julia d'Almendra, musicologue portugaise, présentée par Mlle Noëlie Pierront et M. Raugel.

Mlle Liliane Marcher, élève du Cours supérieur d'Histoire de la Musique au Conservatoire de Paris, présentée par MM. Dufourcq et Raugel.

Mme la Comtesse de Mondésir, licenciée ès sciences, diplomée de l'Institut Français de Florence et de l'Institut Venezia, de Rome, critique musical. Présentée par MM. Masson et Raugel.

Mlle Bertita Paillard, licenciée en droit, auteur d'un ouvrage sur Liszt (en collaboration avec M. Emile Haraszti), présentée par MM. Masson et Prod'homme.

Le Dr P. H. Lang, directeur du *Musical Quarterly*, Chef du Département de la Musique à l'Université Columbia, de New-York, présenté par MM. Pincherle et Prod'homme.

Le Président s'excuse de n'avoir pu assister à la dernière séance. Il exprime de nouveau les regrets de la Société au sujet de la mort de Mme Rokseth, une des figures les plus éminentes de la musicologie française.

La parole est donnée à M. Albert Van der Linden, membre correspondant de la Société Française de Musicologie, Secrétaire-Général de la Société Belge de Musicologie, pour sa communication : *Témoignages sur la Musique : les lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus* (1887-1918). C'est en 1887 que s'ouvre la correspondance de Vincent d'Indy avec Octave Maus (1856-1919), fondateur du *Cercle des XX* (1884-1893) et de la *Libre Esthétique* (1894-1914), associations qui organisèrent annuellement à Bruxelles des expositions de peinture moderne, des conférences et des concerts. Cette correspondance offre un grand intérêt du fait que d'Indy fut chargé de composer les programmes de plusieurs concerts, où il fit entendre les œuvres de la « jeune école française ». Mais l'intérêt se double de ce que Maus devient vite le confident de d'Indy, qui lui parle de ses projets, de ses voyages, de ses concerts, de ses amitiés. Pendant trente et un ans, plus de 150 lettres apportent des détails aussi bien sur la musique de Vincent d'Indy que sur celle de Debussy, de Lalo, de Fauré, de Dukas et surtout de Chausson — sans oublier les autres disciples de César Franck.

Avant de commencer sa communication, M. Van der Linden avait transmis à nos collègues, dans les termes les plus aimables et les plus chaleureux, les salutations confraternelles des musicologues belges. Le Président le remercie, et le charge d'exprimer aux membres de la Société Belge de Musicologie nos sentiments réciproques d'estime et d'amitié.

La très vivante communication de M. Van der Linden provoqua entre nos collègues, dont plusieurs ont été élèves ou amis de Vincent d'Indy, un échange de souvenirs auquel prend part le conférencier.

La séance est levée à 18 h. 20.

COMPTES DE L'ANNÉE 1947

a) *Compte de la Société.*

Recettes.		Dépenses.	
Disponibilités au 1-1-1947..............	4.137 20	Impressions 2 Bulletins 1946..........	73.309
» pour paiement 2 Bulletins 1946..........	68.000	Frais de Secrétariat et Comptabilité......	6.393 50
Cotisations encaissées en 1947...........	33.732	Disponibilités au 31-12-1947...........	106.166 70
(Ex. 1947 : 21.000).		(Il y a lieu de défalquer le prix de revient des bulletins en impression pour le compte de l'année 1947).............	
Subventions.........	80.000		
	185.869 20		185.869 20

b) *Compte des Publications.*

Disponibilités au 1-1-1947..............	15.335 70	Règlement Imprimerie Paillart + Frais...	2.362
Disponibilités pour paiement *Sonates de Boieldieu*, t. II..	93.500	Dû à Imprimerie Paillart pour *Sonates de Boieldieu*, tome II.	93.500
Ventes Librairie Droz.	12.613	Disponibilités au 31-12-1947...........	25.586 70
	121.448 70		121.448 70

c) *Situation d'Ensemble.*

Disponibilités au 1-1-1947 :		Dépenses Sté Fr. Mus.	79.702 50
Sté Franç. Musicologie............	4.137 20	— Publications ..	2.362
Id.	68.000	Dû à Impr. Paillart pour impression *Sonates*............	93.500
Publications	15.335 70	*Disponibilités au* 31-12-1947 :	
»	93.500	Sté Franç. Musicologie : 106.166 70	
Recettes Sté Fr. Mus.	113.732	Publications : 25.586 70	225.253 40
— Publications ...	12.613		
	307.317 90		307.317 90

d) *Valeurs de Caisse.*

Chèques Postaux....	18.965 90
C. N. E. P.	200.122
Rentes Françaises....	4.000
Espèces	2.165 60
	225.253 40

NÉCROLOGIE

PAUL BRUNOLD
(1875-1948)

La musique française ancienne vient de perdre en la personne de Paul Brunold l'un de ses plus érudits et zélés serviteurs. Né à Paris, le 14 octobre 1875, il commença ses études au Conservatoire National sous la direction de Lavignac, Marmontel, Xavier-Leroux, et devint par la suite l'un des fidèles disciples de Paderewski.

Excellent pianiste, il se consacra de bonne heure à l'étude du clavecin et de ses maîtres, dont il interprétait les plus belles œuvres avec distinction et finesse. Nommé en 1915 titulaire des grandes orgues historiques de l'église Saint-Gervais, il demeura pendant trente-trois ans fidèle à la mission qu'il s'était donnée de faire revivre, à la tribune jadis illustrée par les Couperin, tout l'œuvre des anciens maîtres français de l'orgue, depuis les recueils publiés en 1531 à Paris jusqu'aux cahiers de Boely († 1858), sans négliger, naturellement, l'étude des Buxtehude, des Bach, des Haendel et de leurs contemporains ou émules italiens ou espagnols.

On doit encore à Paul Brunold d'excellentes rééditions de l'œuvre de clavier de Chambonnières, des pièces de clavecin de Louis Couperin, Dieupart, d'Agincourt, Dandrieu, d'Anglebert, Elisabeth Jacquet de la Guerre, et de l'œuvre d'orgue de François Couperin.

En outre de nombreux articles parus dans l'*Echo Musical*, dans les *Bulletins* de la *Société de l'Art Français* ou de *La Cité*, et dans la *Revue de Musicologie*, Paul Brunold a publié un *Traité des Signes et Agréments* employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles, une histoire très complète et copieusement illustrée du *Grand Orgue de Saint-Gervais*, parue en 1934 aux éditions de l'Oiseau-Lyre, et il a laissé, presque achevée, une monographie des *D'Andrieu* qui sera publiée.

Entré à la Bibliothèque Nationale en 1937, attaché en 1940 à la direction de la Bibliothèque et du Musée instrumental du Conservatoire, il entreprit aussitôt la restauration de nombreux instruments : clavicorde de Beethoven, virginal, clavecin, harpe de Marie-Antoinette, forte-piano d'André Chénier, etc. Il fut enfin, le 31 octobre 1946, nommé conservateur de ce précieux musée.

Le 12 septembre 1948, quelques heures après un dernier récital à son orgue de Saint-Gervais, Paul Brunold était terrassé par une crise cardiaque qui devait l'emporter le 14 septembre, laissant d'unanimes regrets chez ceux qui avaient pu apprécier son talent, sa courtoisie, sa bienveillance, son désintéressement et sa délicatesse de sentiments.

Le Conseil de la *Revue de Musicologie* tient à exprimer à Madame Paul Brunold sa respectueuse sympathie.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1949.